This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

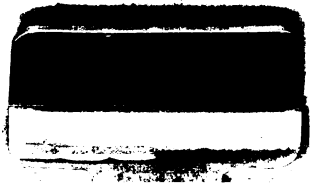
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954



14 K 13

LOUIS SCHNEIDER ET MARCEL MARESCHAL

SCHUMANN

SA VIE ET SES ŒUVRES

D'APRÈS SA CORRESPONDANCE ET LES DOCUMENTS LES PLUS RÉCENTS

PARIS
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR
11, RUE DE GRENELLE, 11
1905

SCHUMANN

Il a été tiré de cet ouvrage

10 exemplaires numérotés sur papier

de Hollande.

ROBERT SCHUMANN

LOUIS SCHNEIDER & MARCEL MARESCHAL

SCHUMANN

SA VIE ET SES ŒUVRES

D'APRÈS SA CORRESPONDANCE ET LES DOCUMENTS
LES PLUS RÉCENTS

PARIS
BIBLIOTHÈQUE-CHARPENTIER
EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR
11, RUE DE GRENELLE, 11

1905

Tous droits réservés.

Music
ML
41
.L4
C3

STELLFELD

INTRODUCTION

Il n'y a point ici-bas d'existence parfaitement heureuse; à considérer celle d'un homme dans le cerveau duquel bouillonnent tumultueusement des idées qui cherchent à se faire jour, il semble que la vie soit bien plus encore pour cet être que pour le commun des mortels une expiation. Le génie, ce rayon divin, est-il si enviable, et celui qui le possède n'est-il pas destiné la plupart du temps à enfanter de la douleur?

Faust, qui durant sa longue carrière a vainement recherché la jouissance et qui s'est heurté sans cesse à la réalité décevante, prononce avant de mourir une parole énergique, d'une vérité amère : « O nature, que ne suis-je un homme

devant toi, rien qu'un homme! cela vaudrait alors la peine d'être un homme. »

Le *Beati pauperes spiritu* ne serait-il pas l'équivalent de ce cri désespéré?..... Bienheureux les pauvres d'esprit! ils ne sont pas tourmentés par le désir de lever un coin du voile recouvrant le mystérieux qui nous entoure, ils ne sont pas harcelés par les idées auxquelles ils doivent coûte que coûte trouver une forme, au prix d'un patient labeur.....

Il y a cependant pour l'homme de génie une compensation qui l'indemnise de toutes ses souffrances : la joie de produire. En plus de la suprême et enivrante félicité qu'il éprouve à créer, il conserve longtemps — et, dans la plupart des cas, toujours — un esprit jeune, enclin à revêtir le monde extérieur d'une intensité d'intérêt.

L'être génial, qui a été un homme étant encore un enfant, reste souvent un enfant alors qu'il est devenu un homme ; à l'âge mûr, il aperçoit encore la vie au travers des apparences chatoyantes qu'elle charrie et qui miroitent si enjôleuses au matin de l'existence!.....

La grande souffrance que doit éprouver un novateur est celle de n'être point immédiatement compris; c'est précisément là le critérium qui prouve

que son œuvre est originale. « Le génie dit Schopenhauer, croise son temps comme une comète croise les orbites des planètes ; la course tout excentrique de celle-là est entièrement étrangère à la marche ordonnée et facile à embrasser du regard de celles-ci. Le génie ne peut donc pas intervenir dans la marche régulière de la civilisation du moment présent.....; de même que l'Imperator antique, se vouant à la mort, jetait son glaive dans les rangs ennemis, il lance bien loin en avant ses œuvres sur la route de l'avenir où le temps aura à les rattraper..... »

Robert Schumann a lancé bien loin en avant ses œuvres sur la route de l'avenir. A l'époque où nous sommes, il occupe définitivement dans l'histoire de la musique la place qu'il y doit occuper : il est le successeur direct de Beethoven.

Dans une langue sonore, il a traduit les passions, les émotions, les sensations, les désirs, les souffrances et les joies de l'âme humaine. Que n'a-t-il pas chanté ! Son génie si flexible, si souple, si varié, a brillé et étincelé dans tous les genres. Il est un des rares musiciens qui offrent un vaste champ à la réflexion : à travers le musicien éclate le penseur pour lequel la musique ne fut pas un but, mais un moyen d'exprimer des idées.

Tel doit être du reste le but de tous les arts. Arrivés à un certain degré, tous se confondent dans la splendeur sereine du beau. *Tristan et Yseult*, la *Joconde* de Léonard de Vinci, *Hamlet*, *Parsifal*, la *Messe en* ré de Beethoven, la *Neuvième symphonie*, la *Messe en* si *mineur* de Bach, le *Faust* de Gœthe, le *Faust* de Schumann, sont de sublimes expressions de l'idée de beauté et resteront d'une éternelle jeunesse. Ces œuvres ne sont d'aucun temps ni d'aucune époque; elles sont de géniales synthèses, renferment une philosophie, une esthétique, une morale et même une religion.

– C'est à nous d'étudier ces miraculeuses productions, d'en pénétrer le sens, en un mot, de les comprendre.

Rien ici-bas n'échappe absolument à la convention : l'art lui-même y est soumis; car, pour être, il doit nécessairement revêtir une forme. Au moins, par l'abstraction, est-il possible de dégager l'idée génératrice de la forme qu'elle a engendrée. Quand, par ce procédé, on est arrivé à réduire une œuvre à son essence simple, à la déshabiller, si l'on peut dire, on voit clairement, en la reconstituant intégralement avec ses multiples éléments de métier, les qualités réelles et solides qu'elle renferme, on mesure sa véritable

profondeur et l'on se rend compte de ce qu'elle contient de factice et d'artificiel.

Mais dira-t-on, à quoi bon ce travail subtil, s'il s'agit de musique? N'atteint-elle pas son but, dès qu'elle nous procure une bienfaisante griserie et enveloppe nos imaginations de rêve?

Cette théorie, satisfaisante pour beaucoup de monde, n'est admissible que si l'on envisage uniquement la musique sous le rapport des sensations qu'elle nous procure. Ne raisonner qu'à ce simple point de vue, c'est proclamer la faillite de toute critique, c'est renoncer à rechercher pourquoi une œuvre réunit les éléments de beauté qui font d'elle une œuvre durable, c'est négliger l'étude des lois fondamentales et nécessaires, en dehors desquelles il n'y a pas de beau possible; c'est se laisser mollement bercer, sous prétexte que la chanson est agréable; c'est enfin rabaisser la musique au-dessous des autres arts, alors que de tous elle est peut-être le plus admirable.

Nous ne partageons pas l'opinion de ceux qui voient simplement dans les arts une distraction. Essayer de comprendre une œuvre, c'est-à-dire la disséquer, en considérer attentivement la structure et les développements, les idées principales et les idées secondaires, les détails et l'ensemble, découvrir la raison intérieure qui la

vivifie, c'est là un travail qui ne s'accomplit pas sans les efforts combinés de la sensibilité, de l'intelligence et de la volonté. Nous devons gagner notre plaisir à la sueur de notre front et la jouissance que nous ressentons est souvent — sinon toujours — proportionnelle aux peines que nous avons eues pour l'obtenir.

Nous nous proposons dans ce livre, d'étudier Robert Schumann comme musicien et comme littérateur et de retrouver l'homme sous l'artiste. Par l'analyse raisonnée des œuvres d'un producteur sincère, on arrive, presque méthodiquement, à reconstituer les qualités de son cœur, les penchants de sa nature, les excès ou les lacunes de sa sensibilité, les énergies de sa volonté, les écarts de son intelligence, les richesses de son imagination; on arrive, enfin, à ressusciter son être moral avec toutes ses caractéristiques saillantes.

Si l'on jette un coup d'œil d'ensemble sur l'œuvre du maître de Zwickau, elle apparaît puissante, originale, variée, spirituelle, gracieuse, délicate, parfois sublime et toujours captivante. Semblables aux rameaux vigoureux d'un arbre magnifique, tous les genres s'y épanouissent. Le poète a tout chanté : tout en lui a trouvé un écho. Les grandes pièces pour piano retracent en un superbe langage les adorables visions et

les rêves splendides qui ensoleillèrent sa jeunesse; les *lieder* nous révèlent les tendresses et les élans de son âme, les extrêmes délicatesses de sa nature d'élection; ses quatre symphonies sont les plus vivantes, les plus séduisantes, les plus solidement bâties qu'on ait écrites après celles de Beethoven; ses poèmes musicaux, *Manfred* et le *Pèlerinage de la Rose*, sa cantate, le *Paradis et la Péri*, sa musique de chambre, sa musique d'église, son œuvre dramatique, *Geneviève*, son *Faust*, sont autant de facettes brillantes de son génie. Une telle œuvre, toute resplendissante de jeunesse, lui assure dans l'histoire de la musique une place à côté de Bach, de Beethoven et de Richard Wagner.

Pour écrire la vie de Schumann, nous avons consulté son biographe Wasielewski, mais nous avons surtout puisé de précieux renseignements dans sa correspondance. Nous devons aussi beaucoup de détails et d'anecdotes au livre intéressant de Annie W. Patterson, surtout en ce qui concerne les relations du maître avec Miss Laidlaw.

Reissmann, Grove, Jansen, May Herbert, E. David, de Curzon, Léonce Mesnard, Jean Hubert, Marguerite d'Albert, nous ont été d'un grand secours dans l'accomplissement de notre tâche.

Nous n'avons pas la prétention d'avoir mis au jour un livre définitif sur Schumann. Si seulement notre travail incomplet donnait à un musicographe plus érudit l'idée de réaliser une étude absolument complète sur le musicien de Zwickau, nous aurions atteint notre but.

SCHUMANN

I

Les parents de Schumann. — Sa naissance. — Son enfance. Ses premiers essais musicaux. — Son goût pour la littérature. — Son admiration pour Jean-Paul. — Ses premières lettres. — Son amitié pour Flechsig. — Nanny et Liddy.

Le début de la vie de Robert Schumann ne laisse guère soupçonner la brillante destinée du grand artiste et le rôle important qu'il devait jouer dans l'histoire de la musique. Robert, en effet, ne fut point un enfant prodige : son génie tardif semble être éclos sous l'influence d'un labeur d'autant plus opiniâtre qu'il ne fut point facilité par ce puissant levier qu'est la méthode.

La musique ne fut pas chez lui une faculté atavique : sa mère professait une certaine aversion

pour cet art, et son père Frédéric-Auguste Gottlob Schumann, fils d'un pasteur protestant, homme érudit, d'un esprit distingué, y fut toujours indifférent.

Bien que porté vers la littérature, Frédéric-Auguste Gottlob Schumann dut faire du commerce. D'abord employé dans une épicerie, il ne s'en adonna pas moins à son penchant pour les belles-lettres et à son goût pour ses auteurs de prédilection. Plus tard, inscrit à l'Université de Leipzig, il y continua ses études.

Ses travaux littéraires n'eurent du reste d'autre résultat que de le signaler à l'attention de Heinse, libraire à Zeitz. Heinse lui offrit une place de commis. On conçoit avec quel enthousiasme il accepta cet emploi : c'était la vie assurée et la facilité de poursuivre ses travaux.

Lorsqu'il se maria, en 1795, avec Johanna-Christine Schnabel, fille d'un médecin de Zeitz, il possédait des ressources personnelles suffisantes pour faire l'acquisition d'un fonds d'épicerie. Ce ne fut que quatre ans après qu'il redevint libraire.

Travailleur infatigable, il étendit considérablement le cercle de ses affaires et, en 1808, s'établit dans une petite ville de la Saxe, à Zwickau, où il s'associa avec son frère.

Cette maison d'édition, dont on montre encore aujourd'hui l'emplacement, eut une existence

florissante jusqu'en 1840. Elle publia un journal local, feuille hebdomadaire, et acquit une certaine réputation par des éditions de nombreux ouvrages classiques, entre autres, des traductions de Walter Scott, de lord Byron et d'une *Galerie illustrée des hommes les plus célèbres de tous les peuples et de tous les temps.*

C'est à cet ouvrage que Robert Schumann devait collaborer plus tard, à l'âge de quatorze ans.

Ces détails, qui au premier abord peuvent paraître oiseux, ont cependant leur importance, car ils eurent leur répercussion sur l'existence du maître de Zwickau; de plus, ils aident à fixer son atavisme.

De son père, Schumann hérita de qualités pratiques, de l'esprit d'initiative, d'une énergie peu commune, d'une rare puissance de travail, d'un tempérament artistique aiguillonné par une légitime ambition; de sa mère, il tint cette sensibilité affinée, cette mélancolie, ce romantisme, ce caractère ondoyant et rêveur qui sont les caractéristiques saillantes de son génie.

C'est dans ce milieu qu'il naquit à Zwickau, le 8 juin 1810, à neuf heures et demie du soir. Il fit son entrée en ce monde durant l'une de ces belles nuits parfumées de printemps qu'il devait chanter et immortaliser.

Il était le plus jeune de cinq enfants; à ce

titre, il fut gâté par toute la famille et surtout par sa mère qui l'éleva en l'entourant de soins et de sollicitude attentive.

A six ans, on le mit à l'école; il s'y montra un élève très ordinaire, ne se faisant pas remarquer parmi ses camarades d'intelligence la plus moyenne. Il ne prouvait guère d'aptitude spéciale que pour jouer au soldat. Il est certes difficile d'augurer de ce goût prononcé une personnalité future. Si l'on voulait tirer un horoscope de la vie de Schumann à ce moment, tout au plus pourrait-on présumer que son goût pour la musique le portait vers un amour très réel de la trompette, instrument militaire par excellence. Il y avait bien un professeur de trompette à Zwickau, mais les parents de Robert ne jugèrent point qu'il dût donner des leçons à leur fils.

Ce fut à J.-C. Kuntsch, organiste de l'église Notre-Dame, que fut confiée l'éducation musicale de l'enfant, éducation d'ailleurs toute rudimentaire, car le brave petit professeur de Zwickau ne pouvait enseigner que ce qu'il connaissait du piano; et ce qu'il connaissait le mieux, c'était son commencement.

Néanmoins, il ouvrit suffisamment l'intelligence de son élève à la compréhension de la musique pour que Robert, se trouvant pendant l'été de 1819 avec ses parents en villégiature aux eaux de Carlsbad, et ayant eu la bonne fortune

d'assister à un concert donné par le grand pianiste Moscheles, ressentît à cette audition une impression profonde et se livrât dès lors à une étude plus méthodique du piano.

Il avait alors neuf ans. Toute sa vie, il se souvint de ce concert et, en novembre 1851, trente-deux ans après, il écrivait à Moscheles, que toujours il avait précieusement conservé comme une « relique sacrée » un programme que la virtuose avait touché[1]...

Ce fut l'époque des premiers balbutiements musicaux du futur compositeur. L'enfant en effet se mit à improviser de petites danses, de légères fantaisies; c'est ainsi qu'il surprit et charma ses camarades en décrivant pour eux sur son piano les *Joies d'une journée d'écolier*. Telle fut sa première révélation d'auteur. L'œuvre fort probablement ne fut jamais fixée sur le papier. Cependant Schumann, dans une lettre qu'il écrivit en 1839 à son ami Simonin de Sire, affirme qu'il composa dès l'âge de sept ans. Il est regrettable que ces inspirations primesautières ne soient point parvenues jusqu'à nous.

Cet essai le mit en goût. Il se plut alors à jouer à quatre mains avec ses camarades, et surtout

1. Moscheles lui dédia sa *Sonate pour piano et violoncelle* (op. 121). « Je ne me doutais guère en 1819, qu'un jour je serais honoré de la sorte par un maître aussi illustre », lui écrivit Schumann.

avec Piltzing, des morceaux classiques de Weber, de Czerny et de Hümmel, ainsi que du Haydn, du Mozart, voire même du Beethoven. Il fut surtout très fier le jour où il dirigea un petit orchestre d'amis recrutés parmi les enfants de son âge. Les jeunes instrumentistes firent merveille et cette tentative couronnée de succès les encouragea à donner plusieurs auditions. Schumann leur fit même exécuter une de ses œuvres : le *Psaume 150*, pour chœur et orchestre.

Est-il utile d'ajouter que Kuntsch était très fier d'un élève qui à onze ans accompagnait au piano un oratorio de Schneider, *Weltgericht?*

Le consciencieux organiste ne tarda pas à déclarer que Robert n'avait plus rien à apprendre de lui. Lorsque plus tard Schumann prit la détermination de se consacrer entièrement à la musique, Kuntsch lui prédit qu'il atteindrait aux plus hauts sommets de l'art. Le maître de Zwickau n'oublia pas celui qui le premier l'avait initié aux éléments de la musique, et il lui dédia en 1845 ses *Études pour le piano à pédales* (op. 56).

Cependant, l'enfant avait fait de tels progrès et ses dispositions étaient si évidentes, que son père, malgré la vive opposition de Mme Schumann, demanda à Charles-Marie de Weber, qui depuis 1817 était maître de chapelle à Dresde, de vouloir bien se charger de l'éducation de son fils. Weber y consentit et l'on ne sait trop pourquoi ce projet

n'aboutit pas. Robert resta donc chez ses parents sans que son instruction musicale reçût une impulsion systématique et raisonnée.

Par contre, il put s'adonner sans restriction à la poésie, qu'il aimait passionnément. Son père le laissait volontiers choisir dans sa librairie des ouvrages de littérature classique et romantique. Schumann manifesta une préférence marquée pour les œuvres de Walter Scott et surtout pour celles de Lord Byron. Le malheureux Franz de Sonnenberg qui mourut fou, et Shulze, l'auteur de la *Rose enchantée*, exercèrent sur son imagination une influence décisive. Il écrivit dans le style lyrique de ces deux auteurs trois drames et deux romans. Il est fâcheux que rien ne nous reste de ces essais ; nous ne les connaissons que par les mentions que Schumann en fait dans son cahier journalier. Au reste, il est assez curieux de lire l'opinion qu'il avait alors de lui-même. « Ce que je suis actuellement, je ne le sais pas. De la fantaisie, j'en ai, je crois. Je ne suis pas un profond penseur; il m'est impossible de poursuivre logiquement le fil d'une idée que j'ai peut-être fort bien nouée à son point de départ. Si je suis un poète, — car on ne le devient jamais, — la postérité seule en décidera. »

En tout cas, à l'âge de quinze ans, il était déjà psychologue.

Ces études, ces lectures, ces réflexions formè-

rent son esprit de bonne heure. Il acquit de la sorte des connaissances étendues qui lui furent très utiles dans sa carrière d'écrivain. Ses articles, sa correspondance, ses critiques, témoignent d'une intelligence des plus cultivées.

Une autre personnalité dont l'impression fut des plus vives sur le cerveau de Robert et dont l'empreinte dura pendant toute son existence fut celle de Jean-Paul Richter, le romancier-philosophe, qu'on désigne communément sous le nom de Jean-Paul. Le trivial voisinant avec les idées élevées, la délicatesse méticuleuse de la pensée, la recherche constante de l'effet, sont les qualités et les défauts d'*Hespérus*, de *Titan*, de la *Loge invisible* et de tant de romans sociaux qui frappèrent au plus haut point l'imagination de Schumann. « Jean-Paul, prétendait-il, occupe en moi la première place, même avant Schiller. Je ne comprends pas encore Gœthe... » Une autre fois, il disait : « Quand l'univers entier lira Jean-Paul, le monde deviendra sûrement meilleur, mais il sera aussi plus malheureux. Il m'a souvent mis à deux pas du délire ; mais l'arc-en-ciel de la paix plane grâce à lui au-dessus de toutes les larmes qui soulagent et transfigurent l'âme... »

Dans sa correspondance, il parle souvent de Jean-Paul Richter, et son enthousiasme ne se ralentit jamais. Il mettait sur le même plan dans

ses préférences intellectuelles : Shakespeare, Beethoven et Jean-Paul.

Son père mourut le 10 août 1826. Dès lors, il fut soumis à l'autorité de sa mère et de son tuteur Rudel, un négociant de Zwickau, qui n'avait de considération que pour les professions rémunératrices.

A cette époque, Robert est à l'âge insouciant, mais déjà il éprouve le besoin de laisser déborder le trop-plein de son cœur. Il a une nature sensible à l'excès ; tout a un retentissement en lui. Avec quelle verve, quelle abondance d'images, il exprime à Flechsig, son camarade d'enfance, ce qu'il ressent ! Sans aucun doute, il est sincère, mais on s'aperçoit qu'il a beaucoup cultivé les poètes : ses phrases sont sonores, ont un tour littéraire ; elles ne visent pas à l'effet ; néanmoins, elles y atteignent. Après la lecture de lettres aussi réussies, d'une forme aussi heureuse, on est tenté de crier : « Bravo ! » comme à un virtuose :

« Il y a un moment, j'étais étendu sur mon divan et je rêvassais. Les doux printemps des années défuntes voltigeaient devant mes yeux en pleurs, et les physionomies de ceux qui me furent chers et qui ne sont plus se présentaient souriantes à mon imagination, tandis que je rêvais. J'avais des larmes dans les yeux et la lettre dans ma main. Toutes les heures joyeuses que j'ai

passées avec toi, mon vieil ami, renaissaient en foule dans mon âme. C'est tout morose que je suis sorti pour être en communion avec la nature, et je relis ta lettre déjà lue dix fois... »

Rien de plus varié que ce flot de pensées qui coule spontanément. Les idées s'entrechoquent et les comparaisons jaillissent :

« Les sentiments, mon ami, sont des étoiles qui seulement peuvent nous guider par un ciel clair ; mais la raison est une aiguille magnétique qui nous guide toujours, alors même que les étoiles ne brillent plus [1]... »

Robert est alors amoureux de deux femmes : Nanny et Liddy :

« Liddy est jolie, mais elle est froide ; son esprit est étroit ; elle est incapable de comprendre une grande idée... En parlant de la sorte, je n'imite pas le renard qui, désireux d'atteindre les raisins, prétendait que les grains étaient trop verts parce qu'ils étaient trop éloignés de ses mâchoires... Non, je ne le dissimule ni à toi ni aux autres, Liddy me plaît. Je crois l'avoir aimée ; cependant je ne connais d'elle que l'apparence extérieure... Nanny était une fille vraiment superbe, et, quoique le feu de ma brûlante passion se soit graduellement éteint, elle a laissé en moi une flamme sacrée de divine affection respec-

1. Lettre à Flechsig (juillet 1827).

tueuse ; j'ai pour elle la dévotion qu'on a pour une madone. Toute ma vie maintenant prend ses ébats dans le doux jardin fleuri de la mémoire où je cueille des immortelles aimées ; bien que fanées, je les presse sur mon cœur gros de soucis et j'embrasse les fleurs flétries d'une vie heureuse passée [1]... »

On voit que le langage de Robert est tout fleuri de poésie !

Au mois d'août 1827 il fit une excursion qu'il raconte à son ami Flechsig avec force détails très palpitants.

Il prend la diligence pour Dresde ; aussitôt arrivé, il court à la demeure de Nanny et ne trouve pas la jeune fille. Désespoir ! Il se promène dans la ville et sous chaque voilette, il croit à distance apercevoir le visage de l'aimée. C'est elle ! c'est elle ! ce doit être elle ! se répète-t-il, et chaque fois il éprouve une désillusion. Par bonheur, il est musicien et une symphonie de Beethoven chante dans sa tête ; c'est une bénédiction du ciel : la musique consolatrice le réconcilie avec l'existence maussade et il oublie son amour... De Dresde il va à Prague, où le vin de Tokay ensoleille sa tête et le rend joyeux. A Teplitz, il passe d'agréables heures auprès de sa mère. C'est là qu'il retrouve Liddy. O joie ! il est assis en voiture à côté de

1. Lettre à Flechsig (juillet 1827).

Celle qu'il aime et qui lui demande de l'accompagner au sommet du Rosenburg... Le panorama est admirable : les cimes des montagnes s'estompent dans les vapeurs bleutées de l'horizon ; le soleil empourpre l'ouest d'une lumière resplendissante. Comment ne pas trouver la vie aimable et bonne avec un pareil décor sous les yeux et l'Aimée à côté de soi ! Robert éprouve une sensation rare : il la goûte dans toute sa plénitude. Mais soudain, à l'est, surgit un gros nuage noir à la base et tout rose au sommet. Le jeune homme saisit Liddy par la main : « Telle est la vie », lui dit-il. Liddy contemple tristement l'horizon et une larme humecte sa paupière. Robert cueille une rose avec l'intention de la lui offrir, mais au même instant un coup de tonnerre éclate. Schumann déchire la rose. Une larme tombe encore des beaux yeux bleus de Liddy : « Telle est la vie » ; c'est ce que j'aurais dû dire à nouveau, pense Robert... Enfin, ils reviennent, se pressent la main passionnément et se disent adieu[1] !...

Voilà certes du romantisme échevelé ! Ce double amour ne fut probablement que la simple divagation d'une imagination effervescente, car on ne sait même pas si les deux jeunes filles ont réellement existé. Ce qui est sûr, c'est que Mme Schumann et le sage Rudel s'alarmèrent de ce déver-

1. 29 août 1827.

gondage poétique, de ce sentimentalisme excessif, et que ce fut là une raison de plus pour qu'ils s'opposassent à favoriser l'expansion d'une carrière artistique qui se dessinait beaucoup trop à leur gré.

L'esprit de Robert s'assombrit quelque peu, et le jeune homme commença à se laisser envahir par cette mélancolie qui le rendait taciturne et silencieux. Ce furent là les prodromes d'une disposition à l'hypocondrie qui devait s'aggraver d'une façon alarmante.

Il recherchait peu les distractions et ne trouvait un réel plaisir que dans le commerce d'amis qui partageaient son admiration pour ses poètes préférés. « Si à la Saint-Michel tu n'as encore rien lu de Jean-Paul, disait-il à Flechsig, je suis capable de te faire un mauvais parti. Achète *Titan* à la librairie la plus proche, de façon à ce que nous puissions en parler ensemble, et tu me remercieras. »

Il se plaisait surtout à fréquenter les maisons où l'on faisait de la bonne musique. Durant l'été 1827, il fut, à Colditz, un des hôtes assidus du professeur Carus, dont la femme avait une fort jolie voix et chantait avec goût les *Lieder* de Schubert. Chez son oncle, où elle venait passer les vacances, on faisait d'excellente musique de chambre. « Là tout était joie, sérénité, musique », écrit Schumann dans son journal.

Les moments heureux sont rapides. Robert dut bientôt songer au pratique et à l'utile. Il avait dix-huit ans, ses études au Gymnasium étaient terminées; il lui fallait prendre un parti.

Nouvel Hercule, il voyait deux chemins tracés devant lui : la route souriante de l'art et celle des études, d'apparence plus ardue. Contraint et forcé, il prit la seconde e se fit inscrire comme étudiant en droit à l'Université de Leipzig, le 29 mars 1828.

II

Voyage à Bayreuth. — Amitié de Schumann pour Rosen. — Séjour à Leipzig. — Lettres à sa mère. — Connaissance de Wieck. — Clara Wieck. — La mort de Schubert. — Jean Sébastien Bach.

Après avoir passé avec succès un examen à l'Université, il revint à Zwickau, où il séjourna peu, et fit avant de se fixer définitivement à Leipzig un voyage à Munich en compagnie de Gisbert Rosen, étudiant de Heidelberg, avec lequel il s'était lié d'étroite amitié. Tous deux, admirateurs passionnés de Jean-Paul, entreprirent un pèlerinage à Bayreuth dans le but d'entendre parler de l'écrivain, et de recueillir de la bouche même de ses amis des détails qui ne pouvaient manquer de piquer leur curiosité au plus haut point.

Jean-Paul, qui était mort le 14 novembre 1825, c'est-à-dire deux ans et demi auparavant, était encore très vivant dans le souvenir de ceux qui l'avaient connu. Nos deux voyageurs purent donc faire une ample moisson de renseignements et visiter le *Château*, l'*Ermitage*, la *Fantaisie*, endroits qu'avait illustrés le poète.

Robert trouva que toutes les maisons de Bayreuth « sont comme des palais »[1], et emporta de cette ville un précieux souvenir : le portrait de Jean-Paul que lui donna Mme Richter.

C'est à Munich, où il habitait alors, que Schumann et Rosen rendirent visite à Henri Heine. Ils passèrent auprès du grand poète lyrique quelques heures inoubliables qui durent s'enfuir bien vite.

On conçoit facilement qu'un jeune homme de dix-huit ans, sentimental, doué d'une imagination vive, grisé par la nouveauté et l'intensité des sensations qu'il éprouve en voyage, soit prompt à s'enflammer.

A Augsbourg, Robert et Rosen furent accueillis cordialement par le Dr de Kurrer, dont la femme était de Zwickau. Robert éprouva ce qu'on appelle vulgairement le « coup de foudre » et s'éprit de Mlle Clara de Kurrer qui était, paraît-il, charmante. Il ne fut du reste pas payé de re-

1. Lettre à Julius Schumann, 25 avril 1828.

tour, car la jeune fille était alors fiancée. Néanmoins, il conserva d'elle un souvenir durable : souvent, dans ses lettres à Rosen, il est question de Clara.

A Munich les deux amis se séparèrent.

On peut se rendre compte que Schumann, jusqu'alors, avait fait de la musique en véritable amateur. Son intelligence avait emmagasiné d'utiles et nombreux matériaux quelque peu disparates. Ses « humanités » au Gymnasium l'avaient absorbé, la poésie l'avait séduit; or, ses études musicales n'avaient été ni régulières ni méthodiquement suivies.

Une fois installé à Leipzig, il s'y ennuya[1]. L'étude du droit ne lui souriait guère. Constamment enclin à la mélancolie, il eut le loisir de trop penser aux amertumes de l'existence.

1. « ... Je suis arrivé jeudi dernier à Leipzig, sain et sauf, mais plutôt affecté d'humeur mélancolique. J'ai fait mon entrée dans la grande ville, dans la vie active, avec la pleine conscience de mes titres académiques et de mon rang comme citoyen. Je ne suis ici que depuis quelques jours, et malgré cela je m'y trouve bien, mais pas très heureux; il me tarde de retourner dans la paisible demeure où je suis né et de passer quelques journées exquises en face de la nature. Il est difficile de retrouver la nature à Leipzig : tout y est agrémenté par l'art. Pas de vallée, pas de montagne, pas de bois où je puisse m'égarer et me perdre dans mes pensées... pas un endroit où je trouve la solitude, si ce n'est dans ma chambre, où l'on entend un vacarme incessant qui monte de la rue. Au surplus, un continuel combat se livre en moi sur le choix d'une profession..... Je n'aborderai pas la médecine et je ne puis étudier la théologie..... Je m'attaquerai donc à la sèche et aride jurisprudence..... » (Lettre à sa mère, 21 mai 1828.)

Il ne trouvait de calme qu'aux heures où la musique l'absorbait tout entier et enveloppait son esprit d'un monde idéal de chimères.

Peut-être alors, par respect pour la parole donnée à sa mère, redoutait-il de se laisser reprendre tout entier par l'enjôleuse musique. Il fit tout pour échapper à la tentation : délaissant ses études juridiques qu'il trouvait fastidieuses, il suivit les cours de philosophie du professeur Krüg. Cette science, qui s'acordait mieux avec son tempérament, lui sourit; il prit goût aux théories de Kant, de Hegel, de Shelling et de Fichte.

« Hélas ! écrit-il à Rosen le 5 juin 1828, quelle idéale peinture je m'étais faite d'un étudiant et combien je trouve pitoyables la plupart de mes condisciples !... Leipzig est un trou infâme où il est impossible d'avoir un peu de contentement pendant toute une vie. »

Patronné par son ami Maurice Semmel, il entra dans une association d'étudiants, mais tous deux ne tardèrent pas à s'en retirer pour devenir membres de la « Marcomannia ».

Robert se mêla peu à la vie agitée de ses camarades. A la société de jeunes gens bruyants, il préférait la lecture de Jean-Paul, qui n'était pas faite pour égayer son moral assombri.

A son avis, le monde était « une vaste fosse de songes défunts, un jardin de cyprès et de saules pleureurs, un morne spectacle de marionnettes ».

Il eut sur le monde la même opinion que Carlyle, mais il l'exprima plus poétiquement; l'auteur de *Sartor resartus* le comparait d'une façon irrévérencieuse à une auge à porcs.

Le 13 juin, Robert donne à sa mère l'emploi de son temps et quelques détails sur son intérieur :

« Mon moral n'est ni meilleur ni pire. Je suis régulièrement les cours, je joue du piano chaque jour pendant deux heures, je lis beaucoup ou je vais me promener : ce sont là toutes mes distractions. Souvent, j'ai été passer deux jours de suite dans un village voisin, à Zweynausdorf, un des plus jolis endroits des environs de Leipzig; là, j'ai travaillé et écrit des poésies. Jusqu'à présent, je ne me suis lié avec aucun étudiant. Je fais de l'escrime à la salle d'armes... Je suis bien avec tout le monde, mais très circonspect pour ce qui est de me lier avec quelqu'un... Mon logement est excellent, je le paie 90 thalers, je voudrais que vous le vissiez seulement une fois pour vous rendre compte à quel point l'ameublement est primitif; cela vous amuserait... Mon piano me coûte un ducat par mois... Si j'avais 400 thalers, si vous et mon tuteur me les donniez, j'achèterais un instrument chez un fabricant nommé Stein; mais fort probablement les dieux me refuseront cette satisfaction et je compte sur l'avenir pour réaliser mon espérance... »

Semmel et Flechsig avaient remplacé Rosen

auprès du jeune homme; mais tout au plus arrivaient-ils à le distraire un peu de ses méditations et à l'arracher à la contemplation du portrait de Jean-Paul qu'ils avaient placé dans sa chambre entre celui de son père et celui de Napoléon [1].

Toutes les lettres que Robert adressait à Zwickau témoignent de la nostalgie dont il souffrait.

Elles sont exquises, tendres, pleines d'élans généreux, de vie et de sentiment, ces lettres. Schumann y exprime avec une rare délicatesse tout ce qu'il ressent. Avec quel bonheur triste il laisse s'envoler sa pensée vers les êtres chers qui sont restés au foyer; avec quelle poésie il se plaît à évoquer fréquemment les années heureuses de son enfance, à ressusciter l'époque où, la tête tout illuminée de rêves, il parcourait les prés et les bois! « Ah! maman, s'écrie-t-il, j'ai une nature trop sensible, je le sais bien. Quiconque sent aussi profondément que moi est destiné à être malheureux. »

Parfois, il philosophe, badine, plaisante agréablement, trouve un rapprochement ingénieux, une comparaison amusante. Tendrement, il console sa mère parce qu'elle est triste; atteint de la même maladie, il lui donne le remède d'en guérir

1. « Les portraits de mon père, de Jean-Paul et de Napoléon, entourés de beaux cadres d'or, sont suspendus au-dessus de mon bureau. » (Lettre à sa mère, 29 juin 1828.)

en contemplant la nature, cette grande consolatrice.

Mme Schumann lui répondait régulièrement.

« Vos lettres, lui disait-il, sont le miroir de votre âme qui illumine et réchauffe le cœur de votre enfant[1]. »

Sa sensibilité était excessive; il avoue être resté une semaine sans oser lire une missive de sa mère parce qu'il pressentait qu'elle avait été envoyée avec une disposition d'esprit chagrine.

La lettre du 24 octobre écrite après les vacances qu'il vient de passer à Zwickau est délicieuse. Sa tristesse de quitter le pays natal par une belle journée d'octobre est poignante. Il dissèque avec un charme mélancolique les sensations qu'il a éprouvées. Il n'omet aucun des détails de cette journée : ses adieux aux amis, le départ, l'oiseau qui chante dans les bois, les gens de la ferme qui suivent tranquillement la grande route avec leurs chevaux, la teinte d'or des arbres, le dernier regard jeté sur la maison paternelle ; rien n'est oublié.

Comme ces heures coulées à Zwickau l'ont dédommagé des jours passés à Leipzig! Pour lui, cette grande ville avec ses théâtres, ses concerts, ses distractions, est morne; pour lui rien ne vaut Zwickau, le sommet doré des montagnes au soleil

1. 24 octobre 1828.

couchant et les vallées fleuries, les exquises promenades solitaires et les soirées familiales paisibles en automne.

Il se complaît dans ces souvenirs que son imagination embellit. Il sait que ces lamentations sur le passé, que ses regrets de la maison paternelle empoisonnent délicieusement sa vie. C'est là une souffrance qu'il recherche trop volontiers; aussi se promet-il d'être énergique et de ne pas se laisser envahir par la tristesse...

Plus il prenait le droit en aversion, plus la poésie et la musique l'attiraient. Avec la poésie, il satisfaisait le sens du rythme inné en lui et les tendances de son imagination si ardente. Quant à son goût musical, il le développait par l'étude des classiques et aussi de Schubert, qui lui avait été révélé quelques années auparavant. Quand il venait de fermer un livre de Jean-Paul et qu'il se mettait à jouer les œuvres de Schubert, on le trouvait souvent pleurant à chaudes larmes, en proie à une extrême surexcitation nerveuse qui, d'après son dire, rassérénait son âme assoiffée d'émotions.

En somme, il employa ces premiers mois passés à l'Université à écrire des lettres, à se promener, à ébaucher un poème sur Jean-Paul, à jouer du piano et surtout à rêvasser. Ces occupations disparates et décousues ne pouvaient lui être profitables.

Depuis le mois d'août, il avait l'idée de quitter Leipzig et, dès qu'il avait une idée, il s'entendait merveilleusement à découvrir les meilleures raisons du monde pour la légitimer. « Il faut que j'aille dans une autre Université et cela pour trois motifs : premièrement, je ne me trouve pas bien ici et je m'y rouille terriblement; deuxièmement, étant homme, je dois voir d'autres hommes pour m'instruire; troisièmement, eu égard à la profession que je vais embrasser, je trouverai à Heidelberg les plus célèbres jurisconsultes[1]. »

Il fut décidé que Robert irait à Heidelberg et il apprit cette bonne nouvelle à son ami William Götte dans une lettre écrite de Schneeberg[2].

Cependant l'arrivée du professeur Carus, qui émigra de Colditz pour s'établir à Leipzig avec sa femme, vint lui créer un cercle de famille artistique qui le fit pour ainsi dire renaître au monde et à la sociabilité. C'est dans ce milieu distingué qu'il connut le compositeur Marschner, auteur du *Vampire*, opéra d'avant-garde, dont le succès fut énorme et qui fraya la voie aux œuvres de Wagner; il fut présenté au chef d'orchestre de Brunswick, G. Wiedemann, qui lui fit goûter ce que peut contenir de beauté poétique et musicale un *lied*.

Dans ce cercle d'amis de la musique, la con-

1. 3 août 1828.
2. 2 octobre 1828.

naissance la plus précieuse qu'il fit, celle qui devait le plus contribuer à développer son génie latent, fut celle de Frédéric Wieck, un des meilleurs professeurs de piano de l'époque, et de sa fille Clara. Clara, à l'âge de six ans, avait déjà, sous la conduite paternelle, entrepris une tournée de concerts et avait été acclamée en Allemagne. Non seulement elle était une virtuose, mais sa science théorique était surprenante : elle jouait du violon et chantait avec presque autant d'art qu'elle en déployait au piano. Robert fut si émerveillé de la méthode de Wieck, dont il pouvait constater les merveilleux résultats, qu'il demanda des leçons au célèbre professeur.

Chez ce maître, il n'apprit pas seulement la technique de son art, il eut aussi la révélation de ce qu'était la musique de chambre. Là, se réunissaient des personnalités que nous retrouverons plus tard dans le groupe des *Davidsbündler* : Julius Knorr, Glock, un fervent amateur de musique, Tæglichsbeck, musicien du prince de Hohenzollern. Toute la musique de chambre défilait devant ces artistes qui pratiquaient le piano, le violon, le violoncelle et l'alto avec un culte quasi religieux.

La mort de Schubert, qui survint à ce moment, causa d'autant plus de peine à Robert et à ses amis, que Schubert et ses œuvres étaient pour eux l'objet d'une prédilection marquée.

C'est à cette époque que Schumann écrivit son Quatuor en *mi* mineur pour piano et instruments à cordes qui est inédit et peut-être perdu, ainsi que des polonaises à quatre mains.

Le maître dont l'étude frappa le plus son esprit fut Jean-Sébastien Bach. La sublimité de la pensée, l'écriture prodigieuse, l'abondance surprenante, les géniales conceptions de l'illustre Cantor de la « Thomasschule » furent pour le jeune étudiant des révélations. Il n'est tels que les génies pour se comprendre en leur langage divin, et le génie naissant devait sans peine saisir les resplendissantes inspirations du Titan qui à cette époque irradiait toute la musique comme il l'irradie aujourd'hui.

III

De Leipzig à Heidelberg. — Voyage en diligence. — Francfort-sur-le-Mein. — Une soirée à Francfort. — Stratagème de Schumann pour satisfaire son désir de jouer du piano. — Cappelen. — Mayence. — Coblentz. — Arrivée à Heidelberg.

Au printemps, Robert quitta Leipzig pour se rendre à Heidelberg. Il était d'humeur joyeuse, et durant le trajet, devint l'ami de Willibald Alexis et d'un secrétaire de légation, qui ne cessait de vanter les qualités de sa femme restée à Berlin. Alexis, qui était littérateur, écoutait attentivement et étudiait le caractère de ce curieux personnage, avec l'intention de le reproduire dans un roman qu'il préparait... Un Juif, marchand de cuir, une charmante vieille femme

éprise de théâtre et deux Juifs français, grands buveurs, complétaient la diligence.

Le 13 mai, à deux heures et demie, Schumann fit son entrée à Francfort-sur-le-Mein d'une façon moins solennelle que les empereurs lorsqu'ils s'y allaient faire couronner. Il prit un bain, un peu pour se délasser et beaucoup pour se débarrasser de la poussière amoncelée sur lui pendant le voyage. Sa promenade dans la ville l'enchanta. Le temps était radieux, le Mein coulait à travers les jardins en fleurs, des groupes de jeunes filles déambulaient sous les arbres, les enfants se livraient à leurs ébats joyeux.

Le soir venu, la lune brilla dans le ciel; progressivement, tous les bruits moururent, les rossignols se mirent à chanter et les fleurs dégagèrent leurs plus exquises senteurs. D'une villa, les notes d'un piano s'égrenèrent dans l'air fluide du soir. Ces sonorités donnèrent sans doute à Robert l'idée fixe d'exercer ses doigts; car, le lendemain matin, il entra résolument chez un marchand de pianos, lui affirma qu'il était le précepteur d'un riche seigneur anglais désireux de faire l'acquisition d'un instrument de prix et demanda la permission d'essayer les pianos.

Pendant trois heures il joua, fut applaudi et prit congé du marchand en le priant d'attendre un jour ou deux la visite du lord.

Au moment où cette visite devait avoir lieu,

déclare Schumann, j'étais à Rüdesheim et j'y buvais du Rüdesheimer [1].

De Francfort, il partit pour Wiesbaden, trouva la ville très agréablement située, et le 17 mai, il passa le Rhin avec un joyeux sentiment mélangé de respect et de vénération. Son cœur doucement murmura « France »!...

Le repas qu'il fit à Bingen fut copieux. Qu'on en juge :

« Potage; — Roasbeef ou côtelettes avec trois sortes de légumes ; — Asperges et langues de bœuf; — Petits pâtés à la viande ; — Emincé de veau ou foie de veau ; — Anguilles ou truites ; — Saumon frais ; — Pâtés de pigeons; — Trois rôtis différents; — Desserts variés.

« Si vous n'êtes pas satisfait d'un fils qui vous raconte son voyage avec force détails et qui vous envoie le menu de son déjeuner, dit-il à sa mère, ma foi, je ne sais plus comment faire pour vous contenter... Oh! je vous entends d'ici vous écrier : « Que donnerons-nous de bon à ce garçon lorsqu'il reviendra à Pâques prochain? Ma chère maman, ne me donnez pas autre chose que la soupe et un morceau de viande [2]. »

Près de Mayence, à Cappelen, où il doit passer la nuit, Robert s'extasie :

« Les jolies filles du village se promenaient sur

1. Lettre à sa mère, 24 mai 1829.
2. 24 mai 1829.

les bords du fleuve dans leurs plus beaux vêtements. A l'orient, le Rhin était argenté par la lune, à l'ouest, doré par les rayons du soleil couchant. Entre ces deux effets de lumière, l'eau conservait sa teinte verte naturelle. Des douzaines de bateaux remplis de monde descendaient et montaient le fleuve, tandis que des centaines de rossignols, aussi nombreux ici que les moineaux chez nous, rendaient la nuit plus belle encore avec leur chant grave et doux [1]... »

Le 18 mai, il visite Stolzenfels et arrive à Coblentz, en compagnie d'un maître de danse fort original avec lequel il a lié connaissance. Ce maître de danse est quelque peu ivre, mais encore suffisamment lucide pour s'inquiéter auprès de Schumann de l'impression fâcheuse qu'il doit produire sur ses compagnons de route.

A Coblentz, Robert, mécontent des autres et de lui-même, écrit dans son journal : « Soldats prussiens puants; à dîner, compagnie puante, piano puant, vin de Moselle puant, nourriture puante, et moi-même étonnamment puant... » Le 19, il visite Ehrenbreitstein. Le 20, à six heures du matin, il s'embarqua sur un bateau à vapeur. Il observe beaucoup; tout l'intéresse; le rire des voyageurs, la démarche d'étudiants élégants, le costume des matelots, le peintre qui prend des

1. 24 mai 1829.

croquis, l'Anglais qui, le col relevé jusqu'aux oreilles, grimace; le blanc cuisinier... ; il écoute les conversations d'une société choisie, mais préfère le voisinage de vieux soldats allemands qui se racontent leurs batailles, surtout celle de Waterloo...

Robert était dépensier et ne résistait pas à la tentation de s'offrir des douceurs. A Mayence, il s'aperçut avec surprise que son trésor se réduisait à trois florins. Ce soir-là, il avoua qu'il se coucha avec la tête pleine de soucis.

Il vit Worms et Mannheim; enfin, il arriva à Heidelberg où l'attendait son fidèle ami Rosen.

IV

Heidelberg. — Thibaut et Mittermayer. — Voyage en Italie. — Les Sept Chapitres de Schumann. — Venise. — Milan. — La Suisse. — Son arrivée à Coire. — Le lac de Constance. — Son arrivée à Augsbourg. — Sa visite au docteur de Kürrer. — Retour à Heidelberg.

Dans cette ville qu'il appelait un vrai paradis, il devait être beaucoup plus heureux qu'à Leipzig.

Le décor était fait pour le séduire.

« Il ne faut pas passer à Heidelberg, il faut y séjourner, il faudrait y vivre, prétend Victor Hugo... Heidelberg, située et comme réfugiée au milieu des arbres à l'entrée de la vallée du Neckar, entre deux croupes boisées plus fières que des collines et moins âpres que des montagnes, a ses admirables ruines, ses deux églises du XVe siècle, sa charmante maison de 1595 à

façade rouge et à statues dorées, dite l'Auberge du *Chevalier Saint-Georges*, ses vieilles tours sur l'eau, son pont et surtout sa rivière, sa rivière limpide et sauvage où foisonnent les truites, où abondent les légendes, où se hérissent les rochers, où le flot, compliqué d'écueils, n'est qu'un inextricable réseau de tourbillons et de courants[1]... »

Tout y enchantait Schumann : la poésie idyllique de la vallée du Neckar, cette gracieuse rivière aux rives fleuries, la ville avec son vieux château planté sur une colline comme une coiffure romantique, la réputation joyeuse des habitants qui vivaient de la vie insouciante et musarde des étudiants. Les professeurs eux-mêmes n'y avaient rien de rogue. Thibaut, l'éminent juriste, avait publié en 1825 un ouvrage intitulé : *Ueber Reinheit der Tonkunst*, « Sur la pureté de l'art des sons ».

Robert avait donc l'espérance de savoir à qui s'adresser pour parler musique et peut-être nourrissait-il la secrète pensée que son professeur de droit lui déconseillerait l'étude des *Pandectes* et du *Digeste*.

Thibaut était un passionné de musique classique. On se réunissait chez lui tous les jeudis et souvent les vendredis; on y jouait de la musique de chambre et des oratorios de Hændel qui mettaient Robert au comble du ravissement. Voici en

1. *Le Rhin*, Victor Hugo, éd. Hachette, p. 297, 298, t. II.

quels termes il exprimait sa satisfaction : « Je me demande souvent comment moi, vaurien, j'ai pu arriver à l'honneur d'être admis dans une maison aussi céleste[1] ! »

Il n'était pas rare que le maître et l'élève eussent de violentes discussions sur la musique ; leurs appréciations et leurs vues étaient si différentes !

Schumann conserva toujours un excellent souvenir de Thibaut, mais ne se lia jamais intimement avec lui.

Ce professeur de droit était en tout cas très clairvoyant, car il engagea son élève à ne pas perdre son temps dans les universités et à se consacrer à l'art...

Deux mois après son arrivée, Robert écrivait à sa mère : « Je suis tout à fait heureux ici. Je travaille régulièrement et prends goût au droit sous la direction de Thibaut et de Mittermayer. Je commence à apprécier la jurisprudence à sa juste valeur et à comprendre les grands services qu'elle peut rendre à l'humanité. Ah ! Dieu du ciel, quelle différence entre les professeurs de Leipzig, qui assis à leur pupitre n'ont aucune éloquence ni aucune inspiration pour commenter les textes, et Thibaut qui, bien que deux fois plus vieux qu'eux, parle avec feu et beaucoup d'esprit, et

1. Lettre à sa mère, février 1830.

qui s'entend si bien à exprimer ses propres opinions!... La vie ici est agréable, moins variée cependant qu'à Leipzig... A Heidelberg et aux environs, l'étudiant est le personnage le plus considérable; avec lui, les habitants et les philistins sont obséquieux. Cela ne m'apparaît pas comme une bonne chose pour un jeune homme d'habiter un endroit où les étudiants règnent en maîtres. Le caractère d'un jeune homme ne se développe qu'au contact des difficultés, et cette continuelle bienveillance vis-à-vis des étudiants ne peut que leur être préjudiciable, rétrécir leurs idées et par conséquent nuire au côté pratique de leur vie... La nourriture est meilleur marché qu'à Leipzig, mais elle revient plus cher cependant, car on est obligé de manger à la table d'hôte et de boire du vin chaque jour. Quelle terrible chose de rester à table une heure, et grand Dieu! quelle affreuse perte de temps!... Chaque dîner me coûte 36 kreutzer ou 8 groschen; à Leipzig je payais 5 groschen par repas, ce qui fait une effrayante différence!... Mon logement est de 54 thalers par an. A Leipzig mon loyer était de 64 thalers... Le café coûte ici 16 kreutzer, la bière 1 groschen[1]... »

Robert promet à sa mère des vues de Heidelberg, de façon à ce qu'elle puisse admirer les

1. 17 juillet 1829.

endroits pittoresques où son fils aime à promener ses rêveries...

Bien qu'il travaillât un peu, il menait alors une existence insouciante sans trop se préoccuper de l'avenir. Sa bourse était plate et souvent il criait misère auprès de son tuteur : « Vous m'obligeriez beaucoup, très estimé Rudel, lui disait-il, si vous vouliez bien m'envoyer le plus possible d'argent, le plus tôt que vous le pourrez. »

Une autre fois, il est plus pressant encore :

« Je suis seul d'étudiant ici et je parcours les rues et les bois, perdu et pauvre comme un mendiant. De plus, j'ai des dettes. Soyez bon, très honoré Monsieur Rudel, et envoyez-moi de l'argent! de l'argent! de l'argent!... je vous en supplie, ne me contraignez pas à recourir à des expédients qui pourraient vous déplaire... »

Ces expédients, c'étaient des emprunts qu'il prétendait pouvoir contracter à 12 p. 100.

A la fin de l'été, le jeune homme, qui aimait à voir du pays, résolut d'entreprendre avec ses amis, Maurice Semmel, Ascher et Gisbert Rosen, un voyage en Italie.

Tout d'abord, Mme Schumann et Rudel, estimant que cette fantaisie était coûteuse, s'y refusèrent. Robert, en vue de cette longue excursion, avait appris l'italien et avait fait de si rapides progrès qu'il était arrivé à traduire plusieurs sonnets de

Pétrarque. Mais, ce qu'il traduisit mieux encore dans une lettre qu'il écrivit à sa mère, ce fut son vif désir de visiter l'Italie. Cette fois, il s'efforça d'être persuasif, éloquent, logique, irrésistible.

Voici les douze raisons principales qu'il donne à Mme Schumann pour la convaincre :

« Il faut que je fasse ce voyage :

« 1° Parce que je m'y suis si bien préparé, que j'acquerrai beaucoup de connaissances pratiques.

« 2° Parce que ce projet a toujours été un des rêves les plus chers de ma vie. Je dois me fier à la Providence (ou à mon tuteur et à Édouard) pour que ce voyage ne reste pas à l'état de rêve.

« 3° Parce que tous les étudiants quittent Heidelberg aux vacances de la Saint-Michel.

« 4° Parce que j'ai déjà deux compagnons de route : Rosen et Ascher, un Poméranien.

« 5° Parce que je puis sûrement dépenser trois cents thalers à parcourir agréablement ces délicieux pays, leurs montagnes et leurs vallées plus délicieuses encore.

« 6° Parce que c'est la chose la plus facile du monde, qu'Édouard prenne sa plume et me signe un chèque.

« 7° Parce que, immanquablement, je dois faire cette excursion un jour ou l'autre, et cela revient au même que je dépense l'argent maintenant ou plus tard.

« 8° Parce que j'ai l'intention de ne manquer aucun cours, et que c'est pour moi une véritable joie d'étudier le droit avec Mittermayer et Thibaut.

« 9° Parce qu'on doit être capable de parler couramment le français et l'italien si l'on veut réussir dans le monde.

« 10° Parce que l'idée de faire ce voyage n'a rien d'extraordinaire, après tout.

« 11° Parce que je vous ai écrit pour vous demander la permission, et que j'ai écrit à Édouard pour lui demander de l'argent.

« 12° Parce que je vous ai donné douze raisons excellentes et qu'il y en a bien plus encore que je ne vous ai pas données. »

Comment résister à de pareils arguments?... Robert gagna sa cause; Semmel, Rosen et Ascher s'étant trouvés dans l'impossibilité de donner suite à ce projet, il partit seul vers la fin du mois d'août.

De Bâle, il écrivit à Zwickau qu'il était enchanté; de Berne, il annonça qu'il était au septième ciel... Il avait plu depuis quatre jours; un épais brouillard cachait les montagnes; Robert les supposa plus hautes et plus belles qu'elles ne le sont réellement... Mieux vaudrait rester chez soi, plongé dans des livres, conclut-il logiquement, que de voir des pays embrumés et d'être contraint de les imaginer. Mais aussitôt, il se re-

prend et estime que l'éloignement a son charme. L'absence rend le cœur plus tendre! En tout cas, il a une singulière façon de rassurer sa mère : « Ne vous chagrinez pas si je suis écrasé par une avalanche, si je tombe dans un glacier ou si je suis frappé par la foudre : mieux vaut disparaître aussi noblement que de mourir malade dans son lit[1]. »

De pareilles catastrophes ne le menaçaient pas, d'autres mésaventures moins graves le guettaient. Il fit à sa belle-sœur Rosalie le récit de ses malheurs en sept petits chapitres :

« HISTOIRE TRISTE

« CHAPITRE Ier

« Une délicieuse soirée me donna l'idée de faire une promenade sur mer. Je louai une gondole vénitienne qui m'emmena loin, bien loin. J'ai été assez souvent en bateau, vous le savez, et je ne sais comment, au retour, je fus pris du mal de mer.

« CHAPITRE II

« Douleurs, souffrances, terribles nausées, mal de cœur et dépression générale. Vraiment une horrible *mort* dans la vie!

1. 31 août 1829 (Berne).

« CHAPITRE III

« Par simple crainte, j'allai voir un médecin qui me remit sur pied en trois jours — espace de temps qui eût été suffisant pour me guérir sans ses soins. Ce médecin me demanda un napoléon et je fus assez aimable pour le lui offrir.

« CHAPITRE IV

« Bien que d'après mes idées tout soit possible, en examinant ma bourse, j'ai constaté qu'il m'était absolument impossible de regagner l'Allemagne. C'est pourquoi j'ai pensé à autre chose que je vous dirai au chapitre VI.

« CHAPITRE V

« Au milieu de mes chagrins et de mes difficultés pécuniaires, je devins la victime d'une abominable escroquerie. Un négociant avec lequel j'avais voyagé depuis Brescia disparut sans me rembourser un napoléon que je lui avais prêté, de sorte qu'il me restait à peine de quoi payer mon logement à Venise.

« CHAPITRE VI

« Lutte tragique entre mes bons et mes mauvais sentiments! Vendrai-je ma montre que ma mère m'a donnée autrefois? Mes bons sentiments

l'emportèrent. J'ai compris qu'il valait mieux faire trente milles à pied que d'en arriver là.

« CHAPITRE VII ET DERNIER

« Maintenant contemplez-moi, serré dans le coin d'une diligence, avec une stupide et mélancolique figure, songeant au bonheur enviable des étudiants qui se trouvent près de leurs belles-sœurs. J'étais de fort méchante humeur ce jour-là et j'avais la nostalgie. Ma pensée s'envolait vers Zwickau toujours si joli à voir dans les rayons du soleil couchant, à l'heure où chacun vient s'asseoir devant la porte de sa maison, à l'heure où les enfants jouent ou pataugent — comme cela m'arrivait — dans le cours d'eau qui bouillonne. Je pensais à toutes ces choses et à bien d'autres encore[1]... »

Par bonheur, il y a une Providence. A Milan, à l'hôtel Reichmann, Robert fut heureux d'entendre parler l'allemand et plus heureux encore de pouvoir emprunter seize napoléons au propriétaire. Ses idées cependant étaient loin d'être roses. Toujours enclin à s'analyser, il se découvrit une nature double : « Depuis plusieurs semaines, écrivait-il de Milan à Rosen, ou plutôt depuis toujours, je me suis trouvé à la fois extrêmement

1. 5 octobre 1829.

pauvre et extrêmement riche, absolument faible et absolument fort, décrépit et pourtant plein de vie[1] ».

Son moral fut sombre en Italie parce que sa santé y fut mauvaise.

Aussitôt en Suisse, Robert recouvre toute sa belle humeur : on sent au ton de ses lettres qu'il est satisfait de revenir dans sa patrie.

Il arrive à Coire avec les meilleures dispositions d'esprit. C'était un samedi.

« J'ai toujours aimé le samedi : lorsque j'étais enfant, je faisais ce jour-là une longue promenade et j'escomptais la joie de ne point aller à l'école le dimanche...

« Je fis mon entrée à Coire avec mon sac sur le dos. Tout en marchant, je sifflais *Durch die Walder*, *durch die Auen* , « A travers les bois, à travers les prés ».

« De longs troupeaux de moutons bêlants paissaient; ces bêtes me regardaient avec des yeux étonnés. A ma gauche, le vieux Rhin argenté coulait majestueusement. Les derniers rayons du soleil filtraient à travers des nuages roses et éclairaient les cimes les plus élevées du Riesengebirg[2]... »

Le lendemain 15 octobre, il arrive à Lindau et admire au crépuscule le lac de Constance, « le plus

1. 4 octobre 1829.
2. 11 novembre 1829.

grandiose, le plus sauvage, le plus sublime de tous les lacs »[1]. L'herbe qui pousse entre les pavés de certaines rues de Lindau lui rappelle Zwickau, mais l'aspect général de la ville évoque dans son esprit l'image d'une petite Venise.

« Je n'oublierai jamais le soir où je me suis assis sur un banc de pierre, en face du Palais des Doges. Je regardais tristement la mer. Des figures étrangères passaient devant moi et je me répétais d'une manière touchante : Dire que parmi tous ces gens, il n'y a personne qui soit aussi profondément malheureux que toi[2]! »

Robert resta deux jours à Lindau et s'y livra à ses plaisirs favoris. Il fit de longues promenades sur le lac, rama, fuma beaucoup, rêva, but, chanta et goûta la jouissance de revoir « d'honnêtes visages allemands ».

De là, il se rendit à Augsbourg où il fut reçu à bras ouverts par la famille de Kürrer dont il avait conservé le meilleur souvenir et qui l'avait déjà accueilli ainsi que Rosen quelques mois auparavant.

Il était arrivé à Milan avec vingt kreutzer; il n'avait guère plus en arrivant à Augsbourg.

Après les compliments d'usage, il n'hésita pas à faire appel à la bourse du docteur de Kürrer.

— Mon cher docteur, lui dit-il, vous avez

1. 11 novembre 1829.
2. Ibid.

devant vous un pauvre pèlerin, bien misérable, qui n'a plus dans sa poche que vingt kreutzer.

M. de Kürrer, qui était généreux, remit au jeune homme une petite somme d'argent; mais Robert fut discret et voulut sur l'heure avertir son frère Édouard de l'emprunt qu'il venait de contracter.

— Oh. c'est un détail, répliqua le docteur, ne parlons plus de cela, je vous en prie...

Schumann, le cœur tout attristé, quitta cette hospitalière demeure. Par la diligence, il gagna Stuttgart et le 26 octobre il était de retour à Heidelberg. Son rêve était réalisé; il avait visité l'Italie septentrionale et une partie de la Suisse.

Il avait certes beaucoup souffert durant cette longue excursion de deux mois : le manque d'argent, les fatigues, les souffrances physiques, avaient contribué à décolorer ses sensations; néanmoins, il est certain que ce voyage exerça sur son esprit une influence bienfaisante.

Voir des pays nouveaux, observer les hommes et les choses, admirer la nature, faire pleuvoir en soi des sensations qui deviennent des matériaux pour l'imagination créatrice, varier sa vie, essayer de lui donner un sens et un but, c'est préparer un terrain propice à l'éclosion d'œuvres d'art fortes et durables.

Rentré à Heidelberg, il raconta son voyage à Frédéric Wieck :

« Il y a une quinzaine de jours que je suis de retour d'une excursion en Suisse et en Italie. Ce voyage m'a coûté quelques napoléons, mais je suis revenu plus riche en connaissances sur le monde et j'ai fait moisson de sublimes souvenirs. Vraiment, vous ne pouvez vous faire une idée de la musique italienne, car on doit l'entendre sous le ciel qui l'a inspirée, c'est-à-dire sous le ciel de l'Italie. Combien souvent j'ai pensé à vous, à la Scala de Milan, et combien je fus enchanté, par la musique de Rossini et plus encore par la Pasta! J'ai pour elle de la vénération — oui, presque de l'adoration. Plus d'une fois au concert, à Leipzig, j'ai senti un frisson me parcourir lorsque le Génie du Son m'avait terrifié par sa présence; en Italie, j'ai appris à l'aimer[1]. »

Il était jeune alors; plus tard, il devait tenir un tout autre langage et brûler ce qu'il avait adoré. Cela du reste n'a rien de surprenant : quiconque s'observe et s'analyse enregistre sans trop de surprise les modifications de son esprit.

1. Lettre à Frédéric Wieck, 6 novembre 1829.

V

Un antre de poète. — Maurice Semmel et Gisbert Rosen. — Embarras d'argent. — Agréable existence à Heidelberg. — Concert de la Philharmonique. — Succès de Schumann. — Lettre à son frère Jules. — Les *Papillons*. — *Variations sur le nom d'Abegg*. — Sa décision de devenir un homme de loi.

Maurice Semmel, à Heidelberg, avait fixé ses pénates sur les bords du Neckar, et Robert Schumann, durant les premiers mois de son séjour dans cette ville, avait pris pension dans une maison située sur une colline. A son retour d'Italie, il quitta, comme il le dit, « ses aristocratiques appartements pour s'installer dans un logement petit et commode, « un antre de poète » [1]. Ce qui le charma le plus dans cette nouvelle demeure ce fut sa chambre : elle ressemblait si étonnamment à

1. 11 novembre 1829.

sa chambre verte de Zwickau qu'il s'imaginait retrouver à Heidelberg le cher endroit où il avait fait « ses premiers rêves, écrit ses premiers vers et fumé ses premiers cigares ».

Il fut heureux de retrouver Semmel et Rosen qu'il aimait profondément, et qu'il estimait comme deux amis dévoués, loyaux et sincères. Pour Semmel, il avait une forte et solide affection; avec Rosen d'une nature sensible, délicate et très douce, il se laissait aller plus facilement aux confidences; il devenait expansif et dévoilait volontiers au jeune homme ses plus intimes pensées et les plus subtiles nuances de ses sentiments.

La réouverture des cours à l'Université eut lieu dans le courant de novembre. Robert était décidé à travailler sérieusement le droit : il annonçait à sa mère cette courageuse détermination :

« Je ne joue plus que très rarement du piano et très mal. Le grand Génie du Son a doucement éteint sa torche. Tout ce que j'ai fait de musique me semble comme un beau rêve et je peux à peine m'imaginer que ce rêve a existé. Cependant, croyez-moi bien, *si jamais j'arrivais à faire quelque chose de bon ici-bas, ce serait dans la musique.* Je suis sûr (sans me vanter) que j'ai une puissance créatrice[1]. »

1. 11 novembre 1829.

Mais on a beau posséder un don aussi précieux, il faut gagner son pain. Robert en convient. Constamment talonné par les exigences de la vie matérielle, il revient sur cette insupportable question d'argent qui, trop souvent, hélas ! a tourmenté les artistes, et même des personnages moins considérables.

Schumann est cependant très rangé, très économe, très travailleur ; il le prétend du moins. Il se prive d'un repas chaque jour, pour apprendre le français qu'il voudrait parler aussi couramment que l'allemand. Cet amoureux du silence avait le don des langues !

Il faut payer le montant des droits universitaires, la location d'un piano, le logement, les leçons de français ; total : 215 florins ou 130 thalers, pour la moitié de l'année. De plus, il faut boire et manger, faire face aux menues dépenses journalières, régler le tailleur, trouver de l'argent de poche pour satisfaire quelques fantaisies... Robert avoue que son tuteur ne lui donne que 180 thalers par semestre. Il pose la question à sa mère : « Franchement, je vous le demande, puis-je arriver à vivre avec cette somme ? Le puis-je ?... Ah ! comme je comprends tout ce que le Christ a souffert[1] !... »

Et ce sont des explications sans fin ; le bottier

1. 11 novembre 1829.

et la blanchisseuse ne tardent pas à entrer en scène. C'est un défilé de fournisseurs, d'indispensables fournisseurs qui viennent parfois si intempestivement troubler les adorables songes des artistes.

Robert était jeune, tous les souriants espoirs germaient dans sa tête; son âme débordait de poésie, et, devant une nuit étoilée ou un resplendissant coucher de soleil, ses embarras d'argent ne troublaient pas la jouissance qu'il ressentait.

Poussé par un sentiment de piété filiale, il disait à sa mère qu'il avait délaissé la musique ; la vérité, c'est qu'il travaillait son piano jusqu'à sept heures par jour. Même en excursion avec Semmel et Rosen, il emportait dans la voiture un clavier muet sur lequel ses doigts s'exerçaient. Il possédait déjà un incontestable talent d'improvisateur. Quand il était en veine d'inspiration, les idées, sous ses doigts, jaillissaient abondantes, originales, colorées ; Rosen prétendait qu'aucun grand artiste ne l'avait charmé davantage. Il était le musicien préféré d'un cercle d'amis. Son caractère affable et son talent de pianiste lui avaient ouvert toutes les portes.

Il donne à sa mère la liste des familles où il est accueilli : « Mittermayer (un savant admirateur de Fichte); Dr Wustenfeld (a une jolie fille et une gouvernante de Lausanne qui s'escrime à me faire de l'œil, à la mode française); professeur

Morstadt (un héros de Heidelberg, actif, agité, d'esprit large, puissant, semblable à un tribun romain)... ; professeur Dammavice, mon maître de français (a deux filles gentilles, mais insignifiantes)... ; Dr Lauter, homme distingué, qui patauge dans toutes les questions, mais agréable... » De plus, il annonce que prochainement, il doit aller chez la grande-duchesse douairière de Bade, à Mannheim. La grande-duchesse elle-même l'a invité à plusieurs reprises. « Cela ne me rend pas fier le moins du monde », ajoute-t-il plaisamment[1].

Il était devenu le « favori d'Heidelberg. » Il se fit entendre à la Société Philharmonique et exécuta les variations de Moschelès sur la *Marche d'Alexandre* avec un tel brio que l'auditoire électrisé le rappela d'enthousiasme. Les applaudissements chaleureux de la grande-duchesse douairière allèrent droit au cœur du jeune virtuose. Il s'empressa de raconter ce grand succès à son frère Jules ; dans cette letire, il est tout à fait lyrique. Nous ne résistons pas au plaisir de la traduire presque entièrement :

« J'ai tout lieu d'être gai aujourd'hui, mon bien cher Jules. Quelle joie m'ont procuré tes deux lettres si pleines de bonheur paisible et de résignation ! Aujourd'hui, le ciel est si doux et si

1. 4 décembre 1829.

bleu, qu'il me rappelle les yeux d'Émilie. Vous, habitants du Nord, vous n'avez pas l'idée du chaud printemps qui a fait brusquement irruption ici. Toutes les rues sont jolies, propres, libres de neige ; les montagnes sont vertes et dégagées de leur manteau de brume. Le Neckar coule joyeusement... Vraiment, c'est une journée bénie!

« Il y a trois jours, les glaces se sont brisées sur le Rhin ; c'était comme une bataille de géants, superbe à contempler. Il y a cinq jours, le thermomètre marquait 18 et 20 degrés (Réaumur), et aujourd'hui 2 seulement.

« Puisse ce printemps sur ses ailes brillantes aller jusqu'à vous et vous apporter beaucoup de bonheur! Lorsque vous sentirez le tiède et délicieux vent d'ouest, pensez à moi et recevez mes souhaits qu'il vous apportera. J'aimerais avoir une petite place au coin du feu et causer avec toi ; je te raconterais d'interminables histoires..... »

Et longuement, il fait le récit des fêtes de Heidelberg : course de traîneaux, défilé des corporations, cavalcade où il était déguisé en mère d'une fiancée. « Au dire de toutes les dames de la ville, j'ai joué mon rôle à la perfection », affirme-t-il.

Il ajoute qu'il a assisté au bal donné par les Prussiens et les Saxons. Par malheur, ce bal lui a coûté 35 florins. Une fois de plus, la question d'argent réapparaît!... Enfin, il énumère ses succès :

« Je suis apprécié et adoré ici ; on m'appelle le *Favori d'Heidelberg*, surtout à cause de ce concert où j'ai joué les Variations d'*Alexandre*, de Moschelès. Les *bravos* et les *encore* étaient sans fin. Je me suis senti tout bouillant et incommodé. La grande-duchesse a applaudi plus que les autres. J'avais, certes, bien étudié ce morceau pendant huit semaines, et je me suis rendu compte que je l'avais fort bien rendu. Par vengeance, on a jasé sur moi ; mais depuis, il s'est produit une réaction, et maintenant, on considère de *bon ton*, comme on dit ici, d'être amateur de musique. C'est triste à avouer, mais je sors tous les soirs : je vais au bal ou en soirée : les vendredis chez Thibaut, les mardis chez Mittermayer, les jeudis dans une société select d'angéliques Anglaises, les lundis au *Musikverein*, les samedis chez la grande-duchesse[1]... »

Cette existence mouvementée lui plaisait. Ce n'était pas seulement son talent d'exécutant qu'il perfectionnait, c'était aussi à la composition qu'il s'adonnait. De cette époque datent plusieurs pièces pour piano (les nos 1, 3, 4, 6 et 8 des *Papillons* (op. 2). Au début de l'année 1830, il écrivit les *Variations sur le nom d'Abegg* qui parurent en 1832 comme op. 1[2].

Il jugea ces ouvrages dignes d'être publiés et

1. 11 février 1830.
2. Voir pages 223, 224, 225.

ne les renia jamais. Il commença à Heidelberg de plus importantes compositions qu'il ne termina pas.

Ses études de droit souffraient d'un tel zèle pour la musique. Il fit cependant un effort méritoire et prit des répétitions avec un vieux professeur qui ne parvint pas à lui inspirer le goût de l'étude des lois.

A ce propos, il écrivait à Rudel :

« J'ai un *repetitorium* qui me coûte 80 florins par semestre. Il y a huit jours, j'ai été sous le coup d'un mandat d'arrêt pour n'avoir pas payé le montant des droits universitaires [1]. »

Il ressort néanmoins de ses épîtres qu'il avait alors la ferme intention de céder à la volonté de sa mère et de suivre résolument la voie qu'elle désirait tant lui voir prendre.

1. 21 juin 1830.

VI

Prolongation de séjour à Heidelberg. — Concert de Francfort. — Paganini. — Lettres. — Réflexions. — Sa détermination de se consacrer uniquement à la musique. — Départ de Heidelberg. — Retour à Leipzig.

Pâques 1830 approchait. Robert éprouvait quelque appréhension à l'approche de cette date, car il était convenu qu'il devait quitter Heidelberg à cette époque. Abandonner la vie agréable et charmante qu'il y menait, c'était chose bien dure; aussi sollicita-t-il de sa famille une prolongation de séjour. Pour obtenir gain de cause, il prit la résolution de ne pas retourner à Zwickau pendant les vacances de Pâques. S'appuyant sur une lettre de son frère Jules, il écrivit à sa mère :

« Je me rappelle ce que Jules m'a dit : Tu ne dois sous aucun prétexte revenir à Pâques, mais

rester à Heidelberg jusqu'à la Saint-Michel ; autrement il était inutile d'entreprendre un aussi long voyage pour suivre seulement les cours pendant quelques mois. Tu devais penser, avant de prendre la décision de t'absenter d'Heidelberg, qu'une fois parti, tu n'y retournerais plus de sitôt. Tu apprendras certainement mieux le droit dans cette ville qu'à Leipzig... »

Dès lors, Robert pose franchement la question :

« Seriez-vous contrariée, si je prolongeais mon séjour ici d'un semestre ? Quelle que soit votre réponse, donnez-la moi bien vite... Si elle n'est pas favorable, il ne me reste plus grand temps avant de retourner à Zwickau ; or, j'ai beaucoup à faire et j'ai des notes à payer... Cette éternelle et écœurante demande d'argent, voilà une raison, et la principale, pour m'empêcher de rester à Heidelberg... Je suis jeune et je ne suis point si pauvre. J'ai ici beaucoup de jouissances intellectuelles, de charmantes connaissances, de bons amis ; pourquoi ruinerais-je le présent heureux et un avenir brillant dans le but d'épargner 200 florins ?...

« Maintenant, j'aborde cette insupportable question d'argent. Mes affaires vont mal : j'ai des dettes. Je voudrais seulement que vous vissiez les notes du tailleur et du bottier. Le tailleur a eu de moi 90 florins depuis Pâques et je lui dois encore 55 florins. Mon manteau coûte 85 florins ;

deux pantalons noirs 36 florins... Chez mon bottier, la situation n'est pas plus brillante. Je dois manger et boire, je joue du piano, je fume, et quelquefois, je vais à Mannheim. J'ai besoin d'argent pour les cours, il faut que j'achète des livres et de la musique ; tout cela coûte terriblement cher... »

Suit l'énumération de ses dépenses :

« Les souscriptions, les cigares — oh! ces cigares ! — l'accordeur de piano, la blanchisseuse, les bougies, le savon, mes amis qui attendent un malheureux verre de bière, l'homme du Muséum qui m'apporte les journaux ; voilà de quoi me désespérer, si je ne l'étais déjà. Pendant quatre semaines ennuyeuses, je n'ai pas eu un sou dans ma poche...

« Je ne devrais pas vous parler de tout cela, mais je suis franc, et je n'ai pas de secret pour vous. Je vous dirais le nom de ma maîtresse si j'en avais une[1]... »

Chose curieuse ! il se plaint de ne pas avoir d'argent et il annonce dans cette même lettre son intention d'aller à Londres, où le frère de Rosen lui offre l'hospitalité.

Au moment de Pâques, Paganini vint donner un concert à Francfort. Robert n'eut ni trêve ni relâche, jusqu'à ce qu'il eût réuni les fonds pour s'offrir ce voyage. Son ami Töpke l'accompagna.

1. Cette lettre n'est pas datée.

Le jeu prestigieux de Paganini fit sur le jeune étudiant une impression intense et durable. On peut s'en rendre compte par l'arrangement, pour le piano, des *Etudes*, de l'illustre virtuose, qu'il écrivit en 1832. Robert obtint de sa mère et de son tuteur la permission de rester à Heidelberg. Pendant l'été, il passa ses heures de loisirs à regarder couler le Neckar et à contempler les ruines du château.

Cruelle ironie ! en juin, Rosalie lui envoya une bourse, et il annonça à son frère Charles que pas un kreutzer n'y était encore entré.

Cependant il est heureux. « Cette existence d'été est admirable, dit-il. Je me lève tous les matins à quatre heures lorsque le ciel est du bleu le plus tendre et j'étudie les *Pandectes* jusqu'à huit heures. De huit à dix, je joue du piano ; de dix à midi, cours de Thibaut ou de Mittermayer ; de midi à deux heures, je dîne et flane dans la ville ; de deux à quatre, je rends visite à Zacharia et à Johannsen. Après, je vais me promener jusqu'au château, ou sur les bords du Rhin, ou au loin, sur les collines que j'aime.

« Tel est d'ordinaire l'emploi de mon temps... »

Dans cette épître, il crie encore misère bien fort et d'une façon à la fois plaisante et touchante : « Mon bon et cher frère, si tu peux arranger cela, envoie-moi un chèque ; pour le montant, je m'en remets à ta générosité bien connue.

Songe un peu : si j'avais été à Leipzig, à la Saint-Michel, à Noël et à Pâques, je t'aurais demandé l'hospitalité pour une semaine ; mes repas, le vin, les cigares, le champagne, les billards eussent considérablement augmenté ta dépense... Mon bon et cher Charles, un petit chèque ! un petit chèque[1] !... »

Pendant cet été de 1830, il réfléchit beaucoup et s'étudia minutieusement. Son avenir l'inquiétait. « Je ne suis pas pratique, reconnaissait-il ; je ferai un jurisconsulte déplorable. Est-ce de ma faute ? qui faut-il accuser ? Suis-je responsable ?... » Certes non, il ne l'était pas. On modifie une nature, on ne la transforme pas. C'est folie de vouloir qu'un poète — un vrai poète — devienne un homme d'affaires ; c'est aussi niais que d'espérer voir pousser des cerises sur un pommier. Comme nous ne vivons pas précisément dans des pays magiques, de semblables souhaits ne se réalisent jamais.

Il y a des esprits indécis, malléables, d'une structure imprécise, susceptibles de modifications profondes; il y en a d'autres dont les tendances, les aptitudes, les aspirations, les goûts sont tellement définis, qu'ils ne sont même pas modifiables.

Schumann s'aperçut bientôt qu'avec la meil-

1. 3 juin 1830.

leure volonté du monde, il n'arriverait pas à prendre goût au droit. Si l'on a beaucoup de peine à faire ce que l'on aime, on fait toujours mal ce que l'on n'aime pas.

Robert, bien qu'il lui en coûtât de contrarier sa mère, jugea indispensable de lui avouer son insurmontable antipathie pour l'étude des lois. Les précautions qu'il prit pour lui révéler cette vérité prouvent l'extrême délicatesse de ses sentiments. Tout d'abord, il prétendit ne plus faire de musique et s'adonner tout entier à la jurisprudence; plus tard, il convint que Thibaut l'encourageait à ne pas suivre une carrière pour laquelle il n'avait aucun goût[1]. Enfin, las de lutter, il ne put dissimuler davantage l'invincible attraction que la musique exerçait sur lui.

« Toute ma vie n'a été qu'une lutte entre la poésie et la prose — autrement dit, la Musique et le Droit... Prenez une décision. Si je continue mes études, je devrai encore passer un hiver à Heidelberg pour suivre les cours de Thibaut sur les *Pandectes*... Si je me consacre à la musique, j'irai à Leipzig trouver Wieck en qui j'ai pleine et entière confiance; il me dira si je suis capable d'arriver à quelque chose... Ensuite je passerai une année à Vienne pour y travailler avec Moscheles, si c'est possible. Maintenant, j'ai une fa-

1. 1er juillet 1830.

veur à vous demander, ma chère maman, et j'espère que vous ne me la refuserez pas : *Ecrivez vous-même à Wieck et demandez-lui de but en blanc ce qu'il pense de moi et de ma carrière*... La question doit être tranchée à la Saint-Michel au plus tard... Vous conviendrez que cette lettre est la plus importante que j'aie jamais écrite et que j'écrirai jamais. Ne m'accordez pas à contre-cœur ce que je vous demande et répondez-moi promptement[1]... »

On conçoit l'émotion de Mme Schumann lorsqu'elle reçut cette lettre.

Il se passe quelquefois dans les familles de ces petits drames intimes qui ne laissent pas d'être poignants. Evidemment la postérité a beau jeu de jeter la pierre à cette mère timorée, sous prétexte qu'elle apporta des entraves à la carrière de son fils. Schumann fut un génie, la cause est entendue; mais il faut avouer qu'en 1830 Mme Schumann ne pouvait deviner qu'il eût reçu du ciel l'influence secrète. Avec raison, elle redoutait de voir son enfant qu'elle chérissait s'aventurer sur une voie semée d'écueils, au bout de laquelle trop souvent, hélas! on ne trouve que misère et désenchantement. On comprend donc ses appréhensions et l'on compatit à sa tristesse.

Au reste, l'homme n'échappe pas à sa destinée.

1. 30 juillet 1830.

Le génie a une force d'expansion si grande qu'aucune défense familiale ne l'a jamais empêché de se produire. Nous ne croyons pas plus au génie étouffé par de telles obstructions qu'aux chefs-d'œuvres inconnus qui dorment dans les tiroirs.

Mme Schumann adopta le parti le plus sage, en suivant le conseil de Robert, c'est-à-dire en s'adressant à Wieck pour lui demander son opinion. On doit lui en savoir d'autant plus de gré que Charles, Jules et Edouard étaient hostiles au projet de leur frère.

De Zwickau, elle écrivit le 7 août :

« C'est en tremblant que j'attends votre avis sur la détermination de mon fils Robert de délaisser le droit pour la musique... Tant de qualités sont indispensables pour se distinguer dans cet art!... Même si son talent est réel, il n'en reste pas moins douteux qu'il arrive au succès et s'assure un avenir... Cependant je ne puis le contraindre à faire ce qui répugne à ses goûts... Je sais que vous aimez la musique; que votre goût pour cet art n'entre pas en ligne de compte pour plaider la cause de Robert; considérez seulement son âge, ses dispositions, ses forces et son avenir. Je vous implore comme un mari, comme un frère, comme l'ami de mon fils. Agissez en honnête homme. Sans détour, donnez-moi franchement votre opinion; faites-moi connaître ce que Robert peut craindre ou espérer... »

Ces lignes sont vibrantes d'émotion et empreintes de pure tendresse maternelle; elles sont éloquentes parce qu'elles viennent tout droit du cœur. Mme Schumann ne prévoyait que trop les luttes, les tracas, les soucis qui assombrirent la carrière du futur maître; mais peut-être aussi se rendait-elle compte que son opposition, si énergique fût-elle, serait impuissante à le détourner de sa vocation. Il y a des cas où il est préférable de capituler : c'est perdre son temps que de vouloir faire entendre raison à des amoureux ou de vouloir arracher des artistes à leur idéal.

Wieck répondit diplomatiquement que Robert seul pouvait décider si oui ou non il se sentait les dispositions suffisantes pour être à la hauteur de la tâche qu'il voulait assumer. Il ajouta qu'il reconnaissait au jeune homme de véritables dispositions pour la musique. De plus, il proposa une combinaison qui dut plaire à Mme Schumann : si après une expérience de six mois, il s'apercevait que son élève n'était pas suffisamment doué, il s'engageait à le dire franchement.

C'est l'âme rayonnante d'espoir que Robert apprit cette bonne nouvelle. Il écrivit à sa mère :

« Ma mère chérie, je puis à peine vous exprimer toutes les pensées qui jaillissent de mon cerveau. Je voudrais que vous fussiez près de moi et que vous pussiez lire dans mon cœur; alors, vous diriez : « Pars dans cette nouvelle

« voie avec courage et confiance ; tu réussiras... » Oui vraiment, vous et moi pouvons envisager l'avenir avec plus de confiance que jamais [1]. »

Mais avant de quitter Heidelberg, il fallait régler le compte des fournisseurs.

« Priez donc mes frères de m'envoyer un chèque si c'est possible, car l'argent de Rudel n'arrivera pas. S'ils ne peuvent donner suite à ma demande, je ne m'en irai pas d'ici aussi tôt que je l'aurais voulu... Le tailleur est terriblement insupportable, il me poursuit avec persistance...

« Au revoir, ma chère maman... c'est la dernière lettre que je vous envoie du charmant Heidelberg. Je suis sûr que vous aimerez mieux me voir pauvre et heureux dans la carrière artistique que pauvre et malheureux dans celle du droit [2]. »

Le 24 septembre, alors que la ville était encore enveloppée de blanches buées matinales, il fit ses adieux à Heidelberg. Son cœur se serra à la pensée de quitter un endroit où il avait été heureux, où il laissait de bons amis, où il avait fait ample moisson de délicieux souvenirs. Il arriva à Mayence par le bateau à vapeur encombré d'Anglais. Fort probablement, il vit aussi de jolies Anglaises, car il prévint sa mère que si jamais il

1. 22 août 1830.
2. 30 juillet 1830.

se mariait, ce serait avec une jeune fille de la Grande-Bretagne [1].

Il passa la journée du 25 septembre à Cologne, gagna Wesel et se dirigea sur Detmold où il resta deux jours avec Rosen.

Au commencement d'octobre, il se retrouvait à Leipzig, dans cette grande ville où il avait tant souffert et où il devait encore passer des jours si moroses.

1. 27 septembre 1830.

VII

Sa visite à Wieck. — Sa vie misérable à Leipzig. — Ses études de piano. — Rudel rend ses comptes de tutelle. — Le choléra. — Projets de voyage. — Conséquences fâcheuses de l'invention de Robert. — Ses études d'harmonie et de contrepoint avec Henri Dorn. — La vie musicale à Leipzig.

La première visite de Robert à Leipzig fut pour Frédéric Wieck[1] dont il devait être le pensionnaire. Wieck complimenta le jeune homme et lui parla de sa mère. « Combien cette femme est

1. Frédéric Wieck était né à Pretsch le 18 août 1785. Inscrit à l'Université de Wittemberg en 1803, il avait étudié la théologie, tout en cultivant la musique en amateur. Après avoir été précepteur dans une famille, il s'établit marchand de musique et donna des leçons de piano. L'excellence de sa méthode lui attira un grand nombre d'élèves. En 1840, il quitta Leipzig pour s'établir à Dresde et mourut en 1873 à l'âge de quatre-vingt-huit ans à Loschnitz où il passait ses étés.

supérieure à votre tuteur[1] ! » lui dit-il. Schumann ne désapprouva pas : à ses yeux, Rudel passait pour un Philistin de la pire espèce, aux vues étroites, à l'esprit mesquin.

Cependant, Robert ne tarda pas à s'apercevoir qu'il lui manquait bien des choses indispensables. Nous ne savons pas si on lui envoyait tout ce qu'il demandait; ce qui est certain, c'est qu'il ne se lassait pas de solliciter :

« J'ai absolument besoin d'un pardessus. Je crois que le bleu foncé serait ce qu'il y a de plus joli et de plus élégant. Je suppose que Rudel ne me le refusera pas. Voulez-vous voir cela pour moi?... Je serai très reconnaissant si Jules consentait à m'envoyer un de ces jours des plumes, du papier, de la cire et d'autres objets utiles... J'espère que vous me ferez parvenir du café grillé et du sucre. Vos remontrances au sujet de mes dépenses m'ont été droit au cœur; j'en ai déjà tenu compte : mon dîner me coûte 4 groschen et mon souper encore moins[2]. »

Dès le mois de novembre, il est retombé dans la misère noire. Il expose à sa mère sa triste situation. Quel lamentable tableau!

« Pendant la dernière quinzaine, je n'ai pas eu un sou. Je dois à Wieck 20 thalers et à Lühe 30 thalers. Je vis comme un chien. Vous me dites

1. 25 octobre 1830.
2. Ibid.

que j'aurais dû emprunter 100 thalers, mais qui me les aurait prêtés? Je ne connais pas une âme et ceux que je fréquente n'ont pas plus que moi. Je voudrais faire couper mes cheveux qui ont 91 centimètres de long, mais je n'ai pas un liard... J'ai des lettres à envoyer à Heidelberg et je n'ai pas de quoi les affranchir. Que va-t-on penser de moi? Mon piano est aussi faux que possible et je ne peux pas prier l'accordeur de venir, etc...[1] »

C'est navrant! Werther était malheureux, mais au moins il avait des pistolets. Robert se plaint de ne pas avoir la somme suffisante pour s'acheter une arme à feu et se tuer...

Dans sa détresse, il ne sait plus que faire. Peut-être partira-t-il pour l'Amérique, peut-être ira-t-il chez son oncle à Twer où « par bonheur le *choléra morbus* sévit avec rage...[2] »

Dans son malheur, il essaie de plaisanter, mais il a des larmes dans les yeux...

Il écrivit cette lettre dans un accès de désespoir ; de suite, il rassura sa mère : « Une tempête a bouleversé ma vie ; aujourd'hui l'arc-en-ciel apparaît...[3] »

Cependant, il ne se plaisait pas à Leipzig ; il regrettait la douce vie de Heidelberg et parlait de se fixer à Weimar.

1. 15 novembre 1830.
2. Ibid.
3. 28 novembre 1830.

« A la Saint-Michel, j'irai à Weimar et j'y travaillerai avec Hummel pour pouvoir me dire son élève. Vous devriez, ma chère mère, quitter Zwickau et venir avec moi, vivre dans ce délicieux Weimar si plein de beaux souvenirs[1]... »

Bien qu'il eût déjà composé plusieurs numéros des *Papillons*, les *Variations sur le nom d'Abegg* et d'autres ouvrages qui restèrent inachevés, il ne songeait que peu à la composition. Ce fut avec une ardeur et une énergie vraiment extraordinaires qu'il se mit à l'étude du piano. Pendant des heures entières, il exécutait sans se lasser des exercices difficiles et fatigants.

« Je fais de rapides progrès, disait-il à sa mère; dans trois ou quatre ans, j'espère être de la force de Moscheles... Que Dieu m'accorde la grâce de rester courageux, vaillant, modeste et sobre !... Si seulement mes talents de poète et de musicien pouvaient se fondre en un seul foyer !...

« Je ne peux me faire à l'idée de mourir dans la peau d'un Philistin, et il me semble maintenant que toujours j'ai été destiné à la musique[2]... »

A cette époque, il est moins misérable; il a reçu un chèque de Mme Schumann, et il la remercie. Lui-même, il avoue son défaut de ne savoir conserver de l'argent; il a un profond mé-

1. 12 décembre 1830.
2. 15 décembre 1830.

pris pour le vil métal ; il ne sait compter et il lui est impossible de ménager ses ressources. Dès qu'il sent sa poche un peu lourde, il la croit inépuisable. Il est incapable de se refuser une fantaisie, même si cette fantaisie le prive du nécessaire [1].

Pour de tels hommes, les conséquences désastreuses du gaspillage ne sont pas des enseignements ; faut-il les blâmer ? A notre sens, on ne peut méconnaître qu'une nature, quelle qu'elle soit, est pétrie de certains éléments constitutifs presque invariables. Si Schumann avait été économe et rangé, soucieux de ses intérêts matériels, il n'aurait pas été Schumann. Nous n'entendons pas prétendre que le génie exclut nécessairement le sens pratique. Gœthe, pour ne prendre qu'un exemple, le possédait à un haut degré, mais les hommes de cette trempe sont rares...

En février, Robert est loin d'être sorti de ses embarras financiers. Il est resté six semaines sans argent et son crédit est tellement limité, qu'il ne trouve plus à emprunter. Il n'a pas le moyen de se payer de la viande et mange des pommes de terre. C'est un légume qu'il adore, mais il aime-

1. « Le mépris de l'argent, c'est là une des caractéristiques de ma nature. Vous ne vous imaginez pas combien je suis insouciant... Je me le reproche toujours et prends de bonnes résolutions, mais une minute après je les ai oubliées... J'ai bien peur de ne jamais me corriger. » (Lettre du 15 décembre 1830.)

rait tant le déguster avec autre chose de bon![1] L'aubergiste qu'il n'a pas payé depuis trois mois commence à s'impatienter ; il lui doit 70 thalers ; il doit aussi à Wieck. Dans sa détresse, il a engagé sa montre — précieux souvenir de sa mère, et cependant il avait été sur le point de le vendre à Venise. Ses livres, les uns après les autres, s'en vont chez le brocanteur. Désespéré, il supplie Wieck de lui prêter un thaler. « La misère est épouvantable, elle exclut de la société ceux qu'elle frappe, s'écrie-t-il. Maintenant que j'en ai souffert, je regrette bien des choses.

« Le manque d'argent peut m'amener à l'hypocondrie ou au désespoir. Je ne me préoccupe pas assez de conserver, et la possession ne me rend nullement heureux[2]. »

L'argent en effet ne fait pas souvent le bonheur de ceux qui possèdent, mais il fait toujours le malheur de ceux qui ne l'ont pas...

Malgré tous ces déboires et toutes ces tristesses, Robert poursuivait son but avec opiniâtreté. « Mon esprit, disait-il, est aussi vigoureux et aussi frais que si douze fontaines l'arrosaient[3]. »

Cependant sa santé n'était pas satisfaisante : souvent il souffrait de maux de tête et de lassitudes. En avril, il eut une légère atteinte de cho-

1. 18 février 1831.
2. Ibid.
3. Ibid.

léra. Aussitôt rétabli, il se remit au travail avec ardeur. Désireux de rattraper le temps perdu de sa jeunesse, il avait imaginé de se priver du troisième doigt de la main droite, de le lier et de vaincre sans son secours les plus grandes difficultés. Il tenait caché même à ses amis intimes ce stratagème plus ou moins ingénieux.

Sur ces entrefaites, au mois d'avril, Rudel rendit ses comptes de tutelle et Robert se trouva à la tête d'un petit capital. Il n'est rien de tel que de manier quelques fonds pour devenir sinon un homme d'affaires, du moins un homme sachant compter.

« Mes finances m'occupent et m'importunent jusqu'à un certain point, avoue-t-il à Mme Schumann. Wieck a dit l'autre jour que le mieux pour moi serait que je n'aie pas d'argent du tout, car si j'en avais, je pourrais bien m'en aller. J'ai promis à Charles de lui remettre mes fonds ; il me donnera cinq pour cent que je n'accepterais du reste pas si l'opération n'était pas avantageuse pour lui... Je ne toucherai jamais à mon capital. Si vous avez quelque autorité sur Charles et Rosalie, dites-leur bien de ne m'envoyer que ce qui m'est dû légalement ; autrement, cela donnerait lieu à des difficultés qui finiraient mal... J'ai fait des économies considérables [1]. »

1. 25 avril 1831.

A ce moment, il ne sait pas encore s'il deviendra chef d'orchestre, professeur, pianiste ou compositeur. « Si seulement, soupirait-il, je pouvais faire une chose très bien, à la place d'en faire beaucoup mal, comme cela m'est arrivé jusqu'à présent[1]. »

Peu à peu sa vie à Leipzig était devenue plus attrayante. Il était d'un commerce agréable, on commençait à apprécier son talent et l'on recherchait sa compagnie. Il s'était attaché à son professeur qui s'intéressait beaucoup à lui et l'encourageait de son mieux. Par contre, sa famille semblait se désintéresser de ses travaux...

S'occuper de ses enfants, les aider, les faire bénéficier de l'expérience qu'on a acquise, se réjouir de les voir réussir dans ce qu'ils entreprennent, sont des devoirs tellement impérieux, tellement sacrés, tellement doux à remplir, que les parents qui ne les accomplissent pas dans toute leur étendue peuvent à juste titre passer pour de curieux phénomènes. Aussi, Wieck était-il fort surpris que ni Mme Schumann, ni aucun des membres de la famille ne s'inquiétassent des progrès de son élève. Il avait pris l'engagement de surveiller l'éducation musicale de Robert pendant six mois, et jamais on n'avait cherché à savoir si le jeune homme avait travaillé et s'il était réellement doué

1. 15 mai 1831.

pour la musique. Une telle indifférence affecta Robert ; il ne put s'empêcher de la signaler à sa mère :

« Ne prenez pas cela pour un reproche, lui disait-il gentiment, mais j'estime que Wieck a raison. Soyez donc assez bonne pour lui écrire[1]. »

Dans cette lettre, il parle du choléra qui lui fait grand peur. Il redoute de mourir sans laisser derrière lui une œuvre qui affirme son passage ici-bas. S'il doit attraper la maladie, il l'attrapera ; mais il fera en sorte de l'éviter. Il n'est pas fataliste mais déterministe. Il s'en ira dans l'« Italie ensoleillée », ou seulement jusqu'à Augsbourg avec Wieck qui doit se rendre à Paris, ou à Weimar pour voir Hummel. Bref, il n'est pas bien fixé : il avoue que son indécision est terrible et qu'il préférerait de beaucoup ne pas quitter Leipzig[2]...

La lecture des journaux qui relatent le nombre des victimes n'est pas faite pour le rassurer ; aussi s'empresse-t-il de faire son testament. Il avertit sa mère qu'il laisse son piano à Rosalie[3]. Il ajoute que tous ses projets de voyage se sont envolés les uns après les autres : son ami Probst qui s'absente lui offre sa maison agréablement située au milieu de jardins ; il profitera probablement de cette offre obligeante, sinon il louera une

1. 8 août 1831.
2. Lettre à Jules Schumann, 5 septembre 1831.
3. 21 septembre 1831.

chambre dans la maison qu'habite Lühe, pour avoir son ami auprès de lui en cas de danger.

En septembre, voulant tirer profit de ses talents de critique, il offrit à Fink, directeur de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, de collaborer à ce journal et lui exprima le désir d'écrire un article sur l'op. 2 de Chopin qui venait de paraître[1].

Durant l'année 1831, il avait achevé les *Papillons* et composé un *Allegro* pour piano (op. 8). Il s'était surtout adonné à l'étude du piano. Le résultat de l'expérience qu'il avait tentée de se lier le troisième doigt fut désastreux. En automne, ce doigt se paralysa et, pendant quelque temps, la main entière resta comme engourdie.

Robert dut naturellement suspendre ses exercices pianistiques. Il commença à étudier l'harmonie et le contrepoint avec Henri Dorn, compositeur érudit et distingué, alors directeur de la musique à Leipzig et, qui fut plus tard de 1849 à 1869 chef d'orchestre de l'opéra de Berlin.

Sous l'impulsion de ce maître, le jeune musicien fit de sérieux progrès. Dorn ne fut pas long à découvrir les précieux dons naturels de son élève; par malheur, il ne put obtenir de lui toute la régularité désirable. Travailleur infatigable, Schumann ne restait jamais inactif; mais trop indépendant, il ne résistait pas au désir de butiner

1. Lettre à Fink, 27 septembre 1831.

à droite et à gauche dans une science compliquée, ardue, d'une précision mathématique et qui exige un labeur raisonné.

Plus tard, il regretta d'avoir apporté trop de fantaisie dans l'acquisition de ses premières connaissances. Il reconnut néanmoins avoir beaucoup profité des leçons de Dorn. « Dorn, disait-il, a été le premier qui m'ait tendu la main, lorsque je gravissais le sentier escarpé de l'art et que je commençais à douter de moi. C'est lui qui m'a hissé sur les hauteurs, afin que je visse moins le troupeau humain et que je m'abreuvasse de l'air pur de l'art. »

Il conserva toujours un culte pour son premier maître. « Presque chaque jour, je pense à vous, lui écrivait-il en 1836, et souvent je déplore d'avoir été un élève si irrégulier; j'ai cependant appris, grâce à vous, beaucoup plus que vous ne le pensez. »

Le milieu dans lequel il vivait devait encore exercer sur l'éclosion de son génie une influence beaucoup plus grande que l'étude de l'harmonie et du contrepoint.

Leipzig était un foyer d'art. La « Thomasschule » avait pris une importance considérable et était devenue une des sociétés les plus fameuses de l'Allemagne. Les concerts du « Gewandhaus » jouissaient à juste titre d'une grande réputation. La fusion s'était faite de l'Académie de chant avec

la « Thomasschule ». Chaque samedi après-midi, des masses chorales imposantes exécutaient sans accompagnement de la musique religieuse. Le dimanche, les messes avec grand orchestre étaient le rendez-vous d'une foule assidue.

Les compositeurs, à Leipzig, étaient assurés d'être bien accueillis et d'y trouver pour leurs œuvres des interprètes zélés. On peut lire sur les programmes fort éclectiques de cette époque les noms de Beethoven, Mozart, Haydn, Weber, Schubert, et des compositeurs contemporains : Spohr, Cherubini, Marschner, Kuhlau, Schneider, Moschelès, Kalliwoda.

Beaucoup de sociétés musicales s'étaient formées : l'*Euterpe* dirigée par Müller, où l'on faisait de la musique instrumentale; l'*Orphée*, conduite par Geissler; l'Académie de chant, sous la direction de Pohlenz. On cultivait aussi beaucoup la musique de chambre dans cette ville artistique, véritable pépinière d'instrumentistes. Un musicien se trouvait à Leipzig dans son véritable élément.

Cependant, il faut reconnaître que Robert fut un élève intermittent et fantasque. Mieux vaut être ainsi qu'un travailleur sans originalité. S'il se fût assujetti de bonne heure à un travail d'écriture rigoureux, il eût invariablement coulé ses pensées dans une forme correcte; d'aussi heureux accouplements de notes ne lui seraient point

venus sous la plume; il n'eût pas osé certaines fautes qui sont des trouvailles; il n'eût pas imaginé des harmonies nouvelles si hardies et parfois incorrectes — si l'on s'en rapporte aux règles de l'harmonie, qui après tout sont conventionnelles.

VIII

Vie de Schumann à Leipzig. — Son intention de se fixer à Weimar. — Une lettre de Hummel. — Etudes de contrepoint. — Une visite au docteur Kühl. — Un traitement énergique. — Lettre à sa mère.

Schumann menait à Leipzig une vie très réglée : « Je pourrais dire que je suis Italien le matin et Allemand le soir. Mon logement est vaste, spacieux, confortable. A cinq heures, je saute du lit comme un daim; je fais mes comptes, j'écris mon journal et ma correspondance, puis j'étudie, je compose et lis jusqu'à onze heures, moment où invariablement Lühe apparaît et toujours me fournit un superbe exemple d'ordre et de régularité. Vient l'heure du dîner, après lequel je fais la lecture des journaux ou d'un livre français. Régulièrement, je me promène de trois à six, en général tout seul... »

Il savait trouver son bonheur en lui-même. C'est le meilleur moyen de ne pas avoir de déceptions.

« On peut vivre dans le Paradis, si l'on accepte la vie dans toute sa simplicité et si l'on s'entend à limiter ses désirs. Je reviens chez moi vers six heures et j'improvise jusqu'à huit. Enfin, je vais souper avec Kömpel et Wolf et je rentre... »

Comme Mme Schumann lui a recommandé de ne pas prendre trop de bière, il répond :

« Boire de la bière de Bavière est plutôt une prosaïque habitude qu'une passion poétique. C'est infiniment plus facile de se guérir d'une passion que de perdre une habitude. Puisque vous me demandez si je me suis guéri, je vous réponds fermement *oui*[1]. »

Amoureux du changement, il avait eu, on le sait, l'intention d'aller à Weimar pour y travailler avec Hummel; il n'avait pas abandonné ce projet bien qu'il reconnût que les idées de ce maître « retardaient de dix ans ». Il comptait donc partir pour Weimar à la Saint-Michel et y séjourner. Désireux de se fixer ensuite à Vienne, il voulait se dire l'élève de Hummel.

Ayant dû renoncer à la carrière de virtuose, il s'était entièrement consacré à la composition. En l'espace de deux ans, il espérait mettre au jour

1. 8 mai 1832.

une vingtaine d'œuvres. Sa mère lui conseillait de prendre pour guide un homme sérieux et compétent, qui le soumît à une discipline rigoureuse, mais il répliquait qu'il voulait suivre son instinct et ne pas contrarier les tendances de sa nature. Comme Schubert, il apprenait la musique tout seul.

Hummel à qui il avait envoyé deux de ses œuvres lui adressa ces lignes flatteuses :

« J'ai examiné vos deux dernières compositions et je suis charmé par votre talent. Le seul défaut que je relève dans votre musique, c'est le changement trop fréquent d'harmonies. Vous semblez trop volontiers vous abandonner à votre originalité et je redoute que cette habitude nuise à la clarté, à l'ordonnance et à la beauté de vos œuvres, alors même qu'elles seraient bien écrites. Si vous continuez à être aussi assidu, aussi appliqué, sans aucun doute, vous atteindrez le but que vous vous proposez. »

D'autre part, Wieck appréciait beaucoup les *Papillons*, et Clara les jouait divinement. Les journaux en avaient parlé favorablement et Robert était au comble de la joie.

« Je suis tout entier absorbé par l'art, disait-il. J'en suis venu à presque oublier l'allemand et les lettres de l'alphabet. Si seulement je pouvais dire tout en musique, j'étonnerais le monde par mes pensées... Je prie mon ange gardien de ne

pas me rendre trop ambitieux et de conserver en moi la simplicité de l'enfance qui sied à un véritable artiste... La préface que j'écris comme introduction aux *Caprices* de Paganini sera publiée par Hofmeister en français et en allemand; cela lui donnera un air de grande importance[1]... »

Il apprenait le contrepoint dans Marpurg et surtout dans Bach. Le *Clavecin bien tempéré* était sa grammaire[2]. Une à une, il en disséquait très minutieusement les fugues, les analysait, en étudiait la structure. De telles œuvres sont écrites pour l'éternité, prétendait-il.

Cependant l'engourdissement de sa main et la paralysie de son doigt persistaient. Il consulta le professeur Kühl et lui demanda si franchement une guérison radicale était possible.

Après avoir hoché la tête, Kühl lui répondit qu'il n'y fallait pas songer avant six mois.

Robert promit de suivre à la lettre le traitement qui lui serait recommandé, fût-il des plus sévères. Le docteur lui ordonna de baigner sa main dans du sang de bœuf récemment tué ou de s'envelopper le corps entièrement avec la peau de l'animal. Il lui prescrivit aussi des bains chauds d'alcool coupé d'eau, et des cataplasmes de certaines herbes. Il lui défendit surtout de jouer du piano. « De tels remèdes ne sont pas drôles! s'écriait

1. Lettre à Jules Schumann, 18 juillet 1832.
2. Lettre à Kuntsch, 27 juillet 1832.

Robert, et j'ai peur que quelque chose de la nature du bœuf passe dans ma nature à moi[1]. »

Il se trouva bien de ce traitement et constata que ses membres devenaient plus forts et plus souples.

Tous ces soins apportés à sa santé l'empêchèrent d'aller à Zwickau comme il l'avait projeté. Il avait un vif désir de revoir sa mère et l'engageait beaucoup à venir passer plusieurs mois à Leipzig où elle serait reçue à « bras ouverts », mais Mme Schumann montrait peu d'empressement à quitter sa vie tranquille de Zwickau.

Robert avait certainement profité de l'enseignement de Dorn et de ses études personnelles, car il ne redouta pas de s'attaquer à une symphonie. La tâche était ardue, et le jeune homme, peu expert dans l'art de l'instrumentation, se trouva souvent fort embarrassé. Ce fut à G. W. Müller qu'il demanda des conseils. « Jusqu'à présent, lui avoua-t-il, j'ai toujours travaillé à ma façon, sans aucun guide, et je n'ai aucune confiance dans mon habileté pour écrire une symphonie[2]. »

En novembre, il annonça à Mme Schumann sa prochaine arrivée à Zwickau :

« Quel flot de bonnes nouvelles j'ai à vous apprendre aujourd'hui! La première, c'est que nous nous retrouverons certainement dans une quinzaine. J'ai pensé à vous toute la nuit, puis je

1. 7 août 1832.
2. 2 novembre 1832.

me suis décidé à me lever pour écrire et travailler. La seconde bonne nouvelle, c'est que Clara Wieck ira donner un concert dans notre ville, et la troisième, c'est qu'un mouvement de ma symphonie sera joué à ce concert. Voilà de quoi excuser mon long silence. J'ai travaillé sans arrêt depuis quinze jours, et je me demande avec inquiétude si j'aurai terminé mon ouvrage à temps.

« J'ai abandonné mon logement pour deux mois (puisque vous voulez bien de ma personne pour une aussi longue période). Je laisserai mon piano à Lühe pendant mon absence. Bref, tout est prêt pour le départ, excepté ma symphonie...

« En ce qui concerne ma main, je suis tout à fait résigné et je crois que c'est un mal incurable. A Zwickau, je rejouerai du violoncelle (instrument pour lequel on n'a besoin que de la main gauche)... ma main droite se reposera, et le repos est pour elle le meilleur médecin. »

Comme il avait eu après son accident l'intention de délaisser la musique pour la théologie, il ajoute :

« Ce que je vous ai dit au sujet de la théologie était une idée lancée à la légère; j'étais si triste et si désespéré que cela avait tout de même une signification. Je n'y pense plus. Je suis studieux... Je n'ai aucune crainte pour l'avenir[1]. »

1. 6 novembre 1832.

IX

Voyage à Zwickau. — Concert du 18 novembre. — La Symphonie en *sol* mineur. — Retour à Leipzig. — La nouvelle demeure de Schumann. — Sa maladie. — Louis Schunke. — Mme Henriette Voigt. — Le Kaffeebaum. — Fondation de la *Neue Zeitschrift für Musik*. — La Société des *Davidsbündler*. — Schumann critique.

On devine la grande et jolie joie que Schumann ressentit en arrivant à Zwickau. Il y retrouva les êtres qu'il chérissait et aussi des amis dévoués qui lui firent fête. Il revit avec une exquise émotion les sites pittoresques tant de fois admirés, les endroits aimés où s'étaient éveillées ses premières rêveries, où s'était écoulée son enfance heureuse.

Un arbre, un rocher, un site connu, la mélodie familière du cours d'eau qui chante, un jeu de lumière, les moindres coins de notre pays natal

font toujours jaillir en nous de lumineux souvenirs, replacent devant nos imaginations la douce époque de l'enfance.

Pendant plusieurs jours, les préparatifs du concert occupèrent Schumann. A Zwickau, cette fête musicale avait pris les proportions d'une solennité. Elle eut lieu le 18 novembre. Clara Wieck remporta un éclatant succès. Elle avait treize ans et possédait un remarquable talent de pianiste. « La ville fut soulevée d'enthousiasme », disait Robert. « Imaginez la perfection, écrivait-il à l'un de ses amis, et je serai d'accord avec vous. » A Wieck, il affirmait que tous les yeux devenaient brillants et éloquents lorsqu'on parlait de Clara[1].

La Symphonie en *sol* mineur de Robert, dont on exécuta un mouvement, reçut un accueil beaucoup moins chaleureux. Trois ans plus tard, elle fut jouée entièrement à Zwickau sans aucun succès. Cette œuvre ne fut jamais publiée.

Ce fut pour Schumann une occasion de s'entendre. N'est-ce pas là, pour un compositeur, la meilleure leçon pratique d'instrumentation ? Sortir de la technique pure pour se mesurer avec des difficultés matérielles, remarquer les effets heureux ou malheureux, les bonnes ou les mauvaises oppositions de timbres, les alliages satisfaisants ou les mauvais alliages d'instruments, ce sont là autant

1. Lettre à Wieck, 10 janvier 1833.

d'études d'une incontestable utilité! Cette leçon si indispensable manque malheureusement dans nos conservatoires.

Durant cette année 1832, Robert composa les *Intermezzi* (op. 4); les Etudes pour piano sur les Caprices de Paganini : *Impromptu*, *Scherzino*, *Burla*, *Larghetto*, et *Valses* de l'*Albumblätter* (I, III, XII, XIII, XV, de l'op. 124).

Il resta tout l'hiver à Zwickau et revint en mars à Leipzig. Aussitôt rentré dans cette ville, il se mit en quête d'un logement. Après bien des recherches, il fixa son choix et s'établit dans une des maisons voisines de Riedel-Garten, au n° 21 de la Burgstrasse, où il trouva deux chambres bien exposées, « pleines de soleil et de clair de lune[1] » et ayant vue sur des jardins ombreux et remplis de fleurs.

Il ne trouvait plus que Leipzig fût une ville plate et ennuyeuse. Ses ressources pécuniaires, bien que modestes, le mettaient à l'abri du besoin. Ses goûts étaient simples; son pain quotidien était assuré; il pouvait donc travailler tranquillement, sans être forcé comme tant d'autres artistes d'accomplir pour vivre de fatigantes besognes qui eussent certainement ruiné sa santé.

Son moral semblait s'être rétabli complètement, lorsque survinrent les morts de sa belle-sœur

1. 9 avril 1833.

Rosalie et de son frère Jules qu'il affectionnait. Ces événements douloureux le frappèrent. Dans la nuit du 17 octobre, il eut une crise violente au cours de laquelle il délira. Peu après, il retomba dans une noire mélancolie. Il prit en horreur son appartement, éprouva une sorte d'appréhension d'habiter un quatrième étage et déménagea pour s'installer au premier de cette même maison. Ce furent là les prodromes d'une maladie dont il ne guérit jamais.

Il ne pouvait dormir sans qu'un de ses amis veillât sur lui et il n'osait faire seul le voyage de Zwickau dans la crainte qu'il lui arrivât quelque accident.

Il écrivait à sa mère : « J'ai de violents afflux de sang à la tête, je suis d'une excessive nervosité, j'ai des étouffements, des faiblesses subites... Si vous saviez combien ce triste état me rend hypocondriaque[1] ! »

Ces crises neurasthéniques étaient suivies d'une pénible dépression nerveuse. La musique seule arrivait à tirer Robert de ses lugubres pensées. Par malheur, le travail lui était funeste.

Cette année 1833 avait cependant été féconde. De cette époque, datent les *Etudes de concert* d'après les *Caprices* de Paganini (op. 10), les *Impromptus* sur un thème de Clara Wieck, la *Toc-*

1. 27 novembre 1833.

cata (op. 7), qu'il avait esquissée en 1830, qu'il remania et transposa de *ré* majeur en *ut*. De plus il commença à mûrir dans sa tête la Sonate en *sol* mineur, dont il imagina deux mouvements.

En décembre, il fit la connaissance de Louis Schunke, de Stuttgard, pianiste de talent, dont il devint l'ami intime.

En janvier 1834, sa santé s'était beaucoup améliorée. D'un caractère doux, tendre, expansif, bienveillant, il s'attira la sympathie de Mme Henriette Voigt, excellente pianiste, élève de Louis Berger. La jeune femme s'intéressa beaucoup à lui et devint sa confidente. Une similitude de goûts, des idées communes sur l'art, avaient fait naître entre eux une affection que la mort vint rompre en 1839.

A Leipzig, Robert avait pris l'habitude de passer la plupart de ses soirées au *Kaffeebaum*, restaurant où se réunissaient ses amis. Dans ce cercle de jeunes hommes tout vibrants d'idées généreuses, la conversation ne languissait pas; seul Schumann demeurait silencieux. Assis dans un coin, le coude appuyé sur la table et le front dans sa main, il restait là des heures entières plongé dans la griserie de son rêve. Il n'en sortait parfois, raconte Annie W. Patterson, que pour rejeter en arrière les cheveux qui encombraient son front[1].

1. *Schumann*, par Annie W. Patterson, p. 149.

« Cependant, dit Jansen, lorsqu'on échangeait autour de lui d'intéressantes idées, il délaissait ses méditations. Je peux même affirmer qu'il revenait du monde le plus éloigné; nous en avions la preuve par la splendeur et l'éclat de ses yeux[1]. »

Quand il était obsédé par la recherche d'un rythme ou qu'un dessin mélodique le hantait, il lui arrivait de quitter brusquement le *Kaffeebaum* sans même souhaiter le bonsoir à ses amis. Il n'avait de tranquillité qu'une fois rentré chez lui. Fort probablement, le bruit des conversations qu'il entendait, sans les écouter, favorisait dans sa tête l'éclosion d'idées et de développements musicaux.

Ce fut en 1833 qu'il conçut le projet de fonder un journal. Il voulait contrebalancer l'influence, qu'il jugeait néfaste, de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* publiée par Breitkopf et Härtel, et dont Fink était le principal rédacteur. Robert avait fait ses débuts dans ce journal en 1831, avec une critique des Variations de Chopin, sur le thème de *La ci darem la mano*, de *Don Juan*. Il recevait de ses amis les encouragements les plus flatteurs. Toute cette jeunesse en pleine effervescence vou-

1. « Il avait, écrit Jansen, une très agréable physionomie, la tête recouverte de beaux et abondants cheveux noirs; il ne portait pas de barbe et avait les lèvres disposées de telle sorte, qu'elles donnaient l'impression que leur propriétaire allait siffler très doucement. Ses yeux, quoique assez petits, avaient de l'énergie; ils étaient d'un beau bleu et tout baignés de rêve... Il se tenait très droit... » (Jansen, *Les Davidsbündler*.)

lait donner une impulsion nouvelle à la bonne musique, et brûlait de lever l'étendard de la révolte contre le mauvais goût et les jugements insipides et mielleux de la gazette de Fink.

Le 3 avril 1834 parut le premier numéro de la *Neue Zeitschrift für Musik.*

En tête se trouvait comme épigraphe ce passage du prologue de *Henry VIII* :

« Ceux-là seulement qui viennent pour entendre une pièce gaie et licencieuse et un bruit de boucliers, ou pour voir un bouffon en robe bigarrée bordée de jaune, seront trompés dans leur attente[1] ».

Schumann raconte lui-même comment fut fondé ce journal : « A Leipzig, à la fin de l'année 1833, quelques musiciens, pour la plupart jeunes hommes, se réunissaient chaque soir. Attirés par la sympathie, ils se retrouvaient surtout pour échanger leurs idées sur la musique... On ne peut prétendre que l'état de la musique en Allemagne fût alors satisfaisant. Sur la scène, Rossini régnait en maître, et sur le piano, à peine entendait-on jouer autre chose que du Herz et du Hummel... Beethoven, Weber et Schubert sont cependant morts depuis peu de temps ; l'étoile de Mendelssohn brille d'un vif éclat, et les remarquables compositions d'un nommé Chopin ont

1. Shakespeare (traduction Guizot, t. VII, p. 138).

fait quelque bruit... Ne restons pas inactifs ; travaillons pour que l'art soit une fois de plus glorifié... »

Dans la notice préliminaire, il développait énergiquement son programme :

« Le jour des compliments est passé ; cette période s'éteint peu à peu et nous ne ferons rien pour la ranimer... Ceux qui n'ont point de talent, ceux qui n'ont qu'un talent ordinaire et ceux qui ayant une incontestable valeur écrivent trop ne seront point laissés en paix... »

Schumann n'était pas tolérant vis-à-vis de la médiocrité. Il avait du reste grandement raison de s'insurger contre l'envahissement du mauvais goût. Admirateur de Bach et de Beethoven, il regardait comme injuste qu'on tressât des couronnes à des compositeurs sans génie qui avaient usurpé une première place éphémère. Il se proposait de partir en guerre et de briser ces idoles. C'était là une entreprise qui n'était pas sans péril. Nous admirons d'autant plus le maître de Zwickau d'avoir livré ce combat, que lui-même risquait de compromettre sa carrière en amoncelant des colères sur sa tête. Mais il était à l'âge où l'on n'envisage que la beauté du but, sans se préoccuper des dangers qu'il faut surmonter pour l'atteindre.

Il eut comme principaux collaborateurs Frédéric Wieck, Louis Schunke, Jules Knorr. Un

libraire de Leipzig, Hartmann, fut à l'origine éditeur de la *Neue Zeitschrift für Musik*. Ce ne fut qu'en 1835 que Schumann en devint le propriétaire.

Dès son apparition, cette feuille fit quelque bruit et éveilla la curiosité d'un nombre considérable de lecteurs.

Le succès est contagieux, et des artistes en vogue ne tardèrent pas à y exposer leurs idées. C'est avec joie que Robert annonçait à Töpke : « Prague à lui seul prend cinquante exemplaires, Dresde trente, Hambourg vingt. »

Ce sont là des chiffres qui de nos jours paraissent insignifiants, mais qui en 1834 avaient une certaine importance.

Schumann tira grand profit de ce travail de critique. Obligé d'écrire, il dut rassembler ses idées, les coordonner, les classer, les rendre claires, intelligibles, accessibles à tous. De plus, ce fut pour lui une obligation de se conformer rigoureusement aux grands principes et aux vérités qu'il voulait répandre dans la masse. En pareille circonstance, on doit toujours prêcher d'exemple.

Il fit donc une étude approfondie de Bach, de Beethoven, de Mozart, de Schubert, et pénétra plus avant dans l'esprit de ces grands maîtres, dont il allait être le champion. Ses premiers articles le mirent en vue et groupèrent autour de lui plu-

sieurs hommes éminents tels que Banck, Kossmaly, Becker, Fischhof, Oswald Lorenz, Auguste Kahlert.

Bientôt parurent dans la *Neue Zeitschrift* des articles sous les pseudonymes les plus fantaisistes. Schumann signait Eusébius ou Florestan ; Wieck était Master Raro ; Clara était Zélia ou Chiara, Schunke signait Jonathan, et Mendelssohn signait Félix Meritis.

Le rédacteur en chef du journal trouva facilement des collaborateurs en inventant la Société des *Davidsbündler*. Les membres de cette confrérie, à l'origine du moins, existèrent simplement dans le cerveau de Robert. Des personnalités telles que Chopin et Berlioz furent rangées au nombre des *Davidsbündler*.

« Notre association, qui se ramifie au loin, portera des fruits d'or », proclamait Schumann.

Sous le nom de Davidistes, il rangeait tous ses amis et ceux qui admiraient le beau et professaient sur l'art des idées saines. Quiconque était décidé à lutter pour le progrès contre les vieux préjugés et les conventions surannées était un Davidiste. Étaient considérés comme Philistins, musicaux ou autres, ceux qui ennemis du nouveau, hostiles aux tentatives hardies, opposés ou indifférents au développement de la pensée, s'engourdissaient dans l'abrutissante routine. Le devoir de tout Davidiste était de combattre avec

acharnement contre ceux que les artistes appellent de nos jours les Bourgeois...

Le drapeau de la révolte était levé, et Schumann, à la tête de toute une jeunesse ardente, était décidé à le tenir ferme et haut. Chef incontesté de cette ligue des amis de l'art, il allait, grâce à sa plume et surtout à ses œuvres, faire triompher la bonne cause.

Par sa lettre qu'il écrivit de Milan à son ami Rosen, on a pu se convaincre qu'il avait une nature curieuse, une nature double, si l'on peut dire. Il avait pris l'habitude de considérer les choses sous divers aspects. Florestan et Eusébius le représentent sous deux jours différents :

« Florestan, déclare-t-il, possède une remarquable facilité pour saisir d'un coup d'œil tous les défauts d'une œuvre. Eusébius en découvre rapidement les beautés. »

Il n'était pas rare que Master Raro intervînt comme médiateur entre ces deux personnages et rétablît la concorde.

« Ces figures sont évidemment les calques de Vult et Walt, des *Flegeljahre* de Jean-Paul, car l'œuvre littéraire de Schumann est partout empreinte de la manière de Jean-Paul, auquel il se réfère souvent dans ses écrits [1]... »

Parfois, surtout lorsqu'il faisait la critique de

1. Ernest David, *Les Mendelssohn-Bartholdy et R. Schumann*, page 257.

musique de chambre, il lui arrivait de signer par les chiffres 2, ou 12. Il mit ses initiales R. S. au-dessous de l'article nécrologique de Louis Schunke.

Toutes ces occupations exercèrent une influence des plus salutaires sur son moral. C'est bien à tort qu'on a cru que le métier de critique avait nui à sa carrière musicale. S'il se fût confiné dans sa chambre, il n'eût pas tardé à être la proie d'un de ces accès d'hypocondrie auxquels il était sujet.

Ce fut pour lui un excellent dérivatif, d'avoir constamment l'esprit tenu en éveil par un travail régulier; aucun remède ne pouvait être plus efficace contre ses méditations prolongées qui l'épuisaient sans qu'il y prît garde. Et puis, n'est-ce pas un repos que de changer d'occupations? En tout cas, son œuvre est assez vaste pour qu'on puisse prétendre, sans crainte de se tromper, que le métier d'écrivain ne l'empêcha nullement de produire d'admirables musiques.

On a aussi prétendu qu'il avait fondé son journal dans un but intéressé. C'est vraiment bien peu le connaître que de soutenir une pareille affirmation. Il avait l'esprit trop haut placé pour se laisser guider par de mesquines et vulgaires considérations d'intérêt personnel. Il est permis de dire de lui, — sans équivoque, — qu'il travailla toujours pour l'amour de l'art. Il en faisait

la remarque : « Renoncer au journal serait contribuer à la perte de toute force de réserve que chaque artiste doit avoir, s'il veut produire facilement et librement. »

X

Les amis de Schumann. — Louis Schunke. — Lettres à sa mère. — Ernestine de Fricken. — Lettres à Mme Henriette Voigt. — Schumann fiancé. — Rupture. — Mort de Schunke. — Mendelssohn à Leipzig. — Concert du Gewandhaus. — Schumann et Mendelssohn.

Entouré d'excellents amis, reçu dans plusieurs maisons agréables où l'on appréciait ses talents, absorbé par les travaux de son journal et plus encore par la musique, Robert menait à Leipzig une vie active, laborieuse et mondaine.

« Mes compagnons de chaque jour, écrivait-il à sa mère, sont Herlossohn, Wieck, Stegmayer, Schunke, Stelle, Ortlepp, Lyser, Berger, Bürck et Pohlenz. Je vois aussi beaucoup Fink : l'autre jour, il m'a invité à une grande matinée musicale. Vous avouerez que je ne manque ni de rela-

tions, ni de distractions intellectuelles. Je suis le bienvenu dans les milieux les plus choisis [1]. »

Il était devenu l'ami intime de Louis Schunke.

« J'aimerais mieux perdre tous mes amis que celui-là, disait-il à Mme Schumann. Peut-être un de ces jours, irons-nous tous les deux vous demander l'hospitalité — seulement *peut-être* — car le nouveau journal réclame toutes nos énergies... Stegmayer, Wieck, Schunke, Knorr, et moi-même, le dirigeons. Une nouvelle entreprise est toujours prometteuse d'espérances. Je suis heureux d'avoir trouvé un terrain aussi attrayant pour y exercer mon activité. Outre l'honneur et la gloire, je puis aussi attendre du journal quelques profits.

« Vous serez donc plus tranquille au point de vue de mon avenir matériel...

« Songez donc que l'autre nuit, j'ai dansé trois fois chez le Kapellmeister : une fois avec son épouse, une autre fois avec Clara et enfin, une troisième fois, avec la fille du consul américain List... Dernièrement, je suis allé avec Louis Schunke faire une bonne partie de patinage sur un étang isolé, près de Connewitz.

« Ne vous inquiétez pas au sujet de mon doigt. Je compose sans son secours et serai certainement plus heureux d'être un producteur qu'un

1. 4 janvier 1834.

virtuose voyageur... Je peux improviser ; lorsque cela m'est arrivé en public, j'ai même recouvré toute ma force et, l'autre jour, j'ai joué du piano chez Barth où j'étais invité à dîner.

« Lühe et Herlossohn éditent une encyclopédie à l'usage des dames[1]. J'y écris les articles de de musique (15 thalers par article). Ne soyez pas le moins du monde contrariée de la critique de Rellstab sur les *Intermezzi*... Lorsque j'ai lu cette critique, ma première pensée a été qu'elle vous attristerait, mais je vous sais tellement de bon sens et de tact que moi-même je ne me suis plus tourmenté...

« Je serais bien heureux de vous avoir près de moi, à Leipzig, pendant quelque temps. Vous y seriez très confortablement. C'est comme cela! Schunke et moi avons loué trois belles pièces au premier étage de la maison que j'habitais. Nous avons jugé à propos de louer une troisième pièce entre nos deux chambres pour ne pas nous déranger l'un l'autre en jouant du piano[2]... »

Malgré ses occupations multiples, le jeune maître trouva le loisir d'être amoureux de Mlle Ernestine de Fricken, une des élèves de Frédéric Wieck[3], pensionnaire chez lui depuis le mois

1. *Damenconversationslexikon.*
2. 19 mars 1834.
3. Schumann avait été parrain et Mlle de Fricken marraine d'un des enfants de Wieck.

d'avril. Si l'on en croit Robert, elle était charmante, distinguée, d'un commerce agréable, et possédait sur le piano un réel talent. Il la voyait fort probablement en amoureux, sous un jour beaucoup trop favorable. Wasielewski en fait la remarque : « S'il faut s'en rapporter aux témoignages authentiques, Ernestine n'était remarquable ni par la beauté, ni par l'intelligence. Il semble que Schumann ait été attiré vers elle par la fleur de la jeunesse, par ses charmes sensuels, et que seule la poésie de l'amour pouvait lui faire découvrir en elle ces qualités que tout homme attribue volontiers à l'objet aimé — alors même qu'elles n'existent pas. »

Mme Henriette Voigt était l'amie intime de Mlle de Fricken : les deux jeunes gens se retrouvaient fréquemment chez elle et y échangeaient leurs idées sur l'art. La musique, une fois de plus, avait soudé deux cœurs. Robert, dont l'âme était sensible, se laissa facilement influencer par une personne à laquelle il prêtait d'aussi rares qualités physiques et morales.

Voici en quels termes il apprend à Mme Schumann qu'il a rencontré celle qui réalise son idéal :

« Deux jolies personnes du beau sexe ont fait leur apparition dans notre cercle : l'une d'elles, dont je vous ai déjà parlé, est Emilie, âgée de seize ans, et fille du consul américain List. Elle a bien le type accompli de l'Anglaise, avec ses yeux

d'un éclat étincelant, ses cheveux noirs, sa démarche assurée; elle est pleine d'esprit et de vie. L'autre est Ernestine, fille d'un riche bohémien, baron de Fricken (sa mère est une comtesse Zettwitz). Elle est délicieusement pure, jeune d'esprit, délicate et intelligente, profondément attachée à moi et à tout ce qui concerne l'art. Elle possède un tempérament musical peu commun. Bref, elle représente la femme que je voudrais avoir pour épouse. Je vous murmure cela à l'oreille, ma bonne mère : si, plus tard, j'avais à choisir, sans hésitation, c'est cette jeune fille que je choisirais. Mais cela est dans un lointain obscur, et même je renonce au projet d'établir entre elle et moi une intimité plus grande, bien que la chose ne soit pas facile, j'ose le dire. Êtes-vous mécontente de ma franchise? Je suis sûr que non, parce qu'alors vous seriez mécontente de moi-même[1]... »

Ce sentiment dont Mme Henriette Voigt avait favorisé l'éclosion ne tarda pas à grandir, et Robert annonça bientôt à la confidente de ses pensées qu'il était fort épris d'Ernestine. « Je possède, disait-il, un trésor composé de trois noms : Henriette, Ernestine et Louis. » Il faisait allusion à son ami Schunke. Ce trésor, hélas! il ne devait pas le conserver longtemps.

1. 2 juillet 1834.

Au mois de septembre, Mme Schumann reçut une missive dans laquelle Robert lui annonçait qu'il allait se fiancer :

« Je serai chez vous six heures après que vous aurez reçu cette lettre. Mon vieil ami le Dr Glock m'accompagnera, et Ernestine arrivera avec son père vers les huit heures du soir..... Ce roman du milieu de l'été est l'aventure la plus extraordinaire de ma vie[1]... »

Robert était alors dans le ravissement! Il aimait, il était aimé, et la vie lui apparaissait souriante :

« L'amour d'Ernestine est une bénédiction du ciel. La curieuse fille ! elle s'imagine que vous ne pouvez pas la sentir », écrivait-il à sa mère[2].

Au mois de novembre, il fit un voyage à Zwickau. Constamment, pendant ce séjour, il est inquiet, nerveux, il trépigne d impatience. Quelle fièvre dans les épîtres qu'il adresse à Mme Voigt! Séparé d'Ernestine, loin de son meilleur ami Louis Schunke qui s'éteint dans son lit, miné par la phtisie, Robert souffre mille morts. Ses nerfs le soutiennent encore, mais on prévoit que la réaction sera terrible. Sur de semblables organisations, les impressions douloureuses font de graves blessures. Que peut, en pareil cas, la

1. 5 septembre 1834.
2. 7 octobre 1834.

volonté? L'envahissement d'un cerveau par une idée dominante constitue un phénomène morbide, et dans la plupart des cas l'action de la volonté pour chasser une obsession est nulle. Les âmes inquiètes trouvent même le moyen d'extraire des douleurs de leurs joies. Schumann écrit de Zwickau, à Mme Voigt : « Ernestine est joyeuse!... C'est décidé, son père me la donne. Oui, Henriette, il me la donne, comprenez-vous cela? »

Eh! bien, que veut-il de plus? Il n'est cependant pas encore satisfait et s'ingénie à se torturer. Il ajoute :

« Mais je suis encore si misérable. Je tremble qu'un tel joyau tombe dans des mains indignes. Si vous me demandiez de donner un nom à mon chagrin, j'en serais incapable. *Je pense que c'est le chagrin lui-même.* »

Ce petit roman devait avoir un dénouement imprévu. Les jeunes étourdis s'avouèrent qu'ils avaient été dupes de leurs sentiments. Cependant, Robert se considéra comme lié jusqu'au début de l'année 1836, époque à laquelle un arrangement mit fin à cette situation délicate. Vraisemblablement, il n'y eut entre les deux jeunes gens ni échange d'amers propos, ni querelles d'amoureux; ce qui légitime cette hypothèse, c'est qu'ils conservèrent toujours d'excellentes relations. Schumann garda d'Ernestine le

meilleur souvenir et lui dédia un recueil de mélodies (op. 31).

Mlle de Fricken épousa M. de Zedwitz et mourut jeune. Après sa mort, raconte Jansen, on retrouva richement reliée l'*Encyclopédie à l'usage des dames*, qu'avaient publiée Lühe et Herlossohn, ouvrage auquel, nous l'avons dit, Schumann avait collaboré.

Occupé par ses travaux littéraires, Robert semble avoir délaissé un peu la composition. En 1834, il avait commencé le *Carnaval* et terminé les *Études symphoniques* sous forme de variations. En septembre, il avertissait Hauptmann de Fricken, frère d'Ernestine, qu'il travaillait à cet ouvrage : « J'écris maintenant des variations sur votre thème et je les appelerai « pathétiques[1]. »

Robert redoutait tellement la mort de Louis Schunke, qu'étant à Zwickau en novembre et pressentant l'immense douleur qu'il éprouverait à l'annonce de cette disparition, il avait instamment prié Mme Henriette Voigt de ne point lui apprendre cette catastrophe si elle se produisait

1. Dans cette lettre, Schumann explique ingénieusement que le sujet de variations « doit toujours rester bien en vue, mais aussi qu'on doit le montrer comme au travers de carreaux diversement colorés, ainsi que le sont ceux de certaines portes aux verres multicolores qui permettent de voir le paysage rose comme au coucher du soleil ou doré comme pendant une matinée d'été. » (Lettre à Hauptmann de Fricken, septembre 1834.)

pendant son absence [1]. Le 7 décembre, Schunke s'éteignit doucement. « Pourvu que le ciel me donne la force de supporter cette perte! » répétait Schumann. Il retrouva l'énergie d'écrire en termes émus un article nécrologique dans son journal. « Schunke, dit-il dans une lettre à Joseph Fishhof, laisse un excellent concerto pour piano et douze valses (ses dernières compositions) sur lesquelles la mort qui approchait semble avoir jeté un voile de tristesse, malgré toute la fraîcheur qu'elles ont [2]. »

Cependant ses occupations le reprirent. Les œuvres qu'il entreprit à cette époque témoignent d'un plus grand souci de la forme. Son écriture s'était assouplie. Les Sonates en *fa* dièze mineur et en *sol* mineur auxquelles il travailla en 1835 marquent un véritable progrès.

Un important événement se produisit à Leipzig à l'automne de cette même année. Mendelssohn s'y fixa pour prendre la direction des concerts du « Gewandhaus ». Leipzig, on le sait, passait à juste titre pour la capitale intellectuelle de l'Allemagne; celui qui devait plus tard écrire le *Songe d'une nuit d'été* y reçut un accueil chaleureux. Schumann devint bientôt son ami; les deux grands artistes vraisemblablement se connurent chez Frédéric Wieck. Le 4 octobre, Mendelssohn conduisit l'orchestre

1. 5 novembre 1834.
2. 14 décembre 1834.

du « Gewandhaus ». « Dans l'après-midi du 6, il y eut une séance de musique chez Wieck où Moschelès, Clara Wieck, Rakemann (de Brême) jouèrent le Concerto de Bach en *ré* mineur pour trois clavecins, pendant que Mendelssohn exécutait les accompagnements d'orchestre sur un quatrième piano. « C'était splendide ! » s'écria Schumann dans l'article qu'il inséra sur cette séance dans la *Zeitschrift*[1]. »

L'admiration qu'il professa pour Mendelssohn ne se démentit jamais. Par malheur, il ne fut pas payé de retour. L'auteur du *Songe d'une nuit d'été*, un peu hautain, éprouvait de l'antipathie pour les critiques. A ses yeux, le Schumann musicien dut alors disparaître devant le Schumann littérateur.

Il est au surplus fort regrettable que des amis maladroitement empressés aient voulu dans la suite opposer l'un à l'autre les deux maîtres et que les partisans de Schumann soient allés jusqu'à dénigrer Mendelssohn. Ce qui est plus fâcheux encore, c'est que cette nouvelle bataille de Leipzig fut livrée dans la ville même où avait rayonné le génie de ces deux apôtres de l'art. Certes, leur façon d'exprimer leur idéal fut essentiellement différente : la grâce ondoyante, la chaleur tempérée, la fougue mesurée, la suprême

3. E. David, *Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann*, p. 286.

distinction, l'équilibre parfait, les oppositions graduées de couleurs de la musique de Mendelssohn tranchent avec l'indépendance, l'ardeur fiévreuse, la nervosité, les élans spontanés de la musique de Schumann. L'un fut un romantique classique, l'autre trouva une forme nouvelle pour y enclore ses idées romantiques. Mais, était-ce là motif à querelle? Moscheles avait raison de dire que « le public perd tout son bon sens lorsqu'il cède à l'influence de ceux qui l'égarent en matière artistique ».

XI

Lettres à Clara Wieck. — Une demande en mariage. Refus de Frédéric Wieck. — Mort de Mme Schumann.

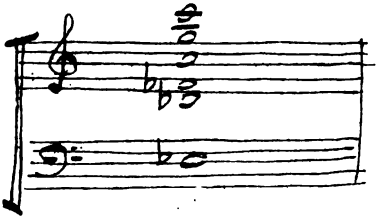
On s'étonne, non sans raison, du sentiment qu'éprouva Robert pour Mlle de Fricken, quand on lit les lettres qu'il adressa à Clara Wieck pendant cette période où son mariage était presque décidé.

Depuis 1832, il écrivait à la jeune virtuose. Au moment même où il déclarait à Mme Schumann l'amour qu'il éprouvait pour Ernestine, il ne cessait de correspondre avec Clara.

En juillet 1834, il lui disait :

« Lorsque je pense à vous d'une façon intense, invariablement je me mets au piano et je trouve préférable de vous écrire avec des « accords de

neuvième » et surtout avec l'accord familier de treizième[1] : »



Il est vraiment très tendre et fort expansif avec elle. Dès qu'il ferme les yeux, il la revoit nettement. Bien qu'absente, c'est elle qui préside à ses travaux littéraires et musicaux. A coup sûr, lorsqu'il a composé quelque chose qui le satisfait, il se dit : « Clara trouvera cela très bien. » Il l'accable de questions sur tout ce qui l'occupe et l'intéresse. Il lui raconte toutes les pensées qui traversent son cerveau. Ses épîtres à Clara sont pleines de fantaisie, d'humour, de détails amusants. Il lui cisèle des lettres « divisées en trois parties comme de véritables sonates ». On y retrouve la malice, la vie, la profondeur, le pittoresque de ses meilleures pages musicales.

Il termine quelquefois par des formules admiratives et originales : *Adio, carissima Clara, cara Clarissima!*[2]

1. 10 juillet 1834.
2. *Ibid.*

On devine qu'il a le pressentiment d'écrire pour la postérité. A sa mère, il réclamait ses lettres pour les relire et aussi probablement pour les retoucher. A Clara Wieck, il faisait la proposition de publier leur correspondance dans la *Zeitung*.

« J'emplirais un ballon, dit-il à la jeune fille, de toutes les pensées que je n'ai pas encore fixées sur le papier... »

Il tombe parfois dans la mièvrerie :

« J'ai hâte d'attraper des papillons et de vous les envoyer comme messagers... »

Il exprime sa joie d'avoir entendu la corne du postillon porteur d'une missive de Clara :

« Avec sa corne ce postillon m'a retiré de mes anciens rêves pour me jeter dans de nouveaux[1]. »

Parfois, à côté de pensées sérieuses on rencontre des enfantillages : « J'avais l'intention de faire timbrer ma lettre de Paris pour exciter votre curiosité et vous persuader que j'étais dans cette ville. »

Tandis qu'il est à Zwickau pendant l'été de 1835, il met Clara au courant de ses occupations et de ses distractions. Sans cesse il pense à elle :

« J'ignore ce que vous avez bien pu faire tous ces temps-ci et cependant je le sais : Rosenthal le matin, Rosenthal l'après-midi et Kintschy[2] le

1. Leipzig, 1834 (sans date).
2. Un restaurant de Rosenthal.

soir. Combien vous nous envieriez — si vous étiez envieuse — en comparant notre vie à la vôtre! Le matin de bonne heure un bain d'air sur le sommet d'une colline; l'après-midi une sieste dans la vallée et le soir des promenades par monts et par vaux en compagnie d'une aimable femme nommée Thérèse, sur laquelle les yeux de Reuter restent en béate contemplation[1]... »

Les tendresses sont quelquefois enveloppées dans de précieuses recherches d'esprit :

« Quelques misanthropes soutiennent que le cygne est tout simplement une espèce d'oie plus grosse. Avec autant de raison, on pourrait appeler la séparation un voisinage éloigné. C'est vraiment juste, car je cause avec vous chaque jour — et même je chuchote plus gentiment que d'habitude. Je sens que vous me comprenez... »

Ce fut en janvier 1836, après un arrangement amiable, nous l'avons dit, que Robert se considéra définitivement dégagé de sa parole donnée à la légère à Mlle de Fricken. Dès lors, son amour pour Clara Wieck s'affirma davantage. Toute son existence pivota sur ce sentiment, que les épreuves, l'éloignement et les luttes ne firent qu'accroître.

Au moment de quitter Leipzig pour se rendre à Zwickau, en février, il fit à la jeune fille ce sincère aveu :

1. 25 août 1835.

..... « Je vois très clair dans le fond de mon cœur. Peut-être votre père ne me refusera-t-il pas son consentement. Il reste encore beaucoup de choses à prévoir et à terminer. J'ai grande confiance en notre ange gardien. Le sort nous a toujours destinés l'un à l'autre; je sais cela depuis longtemps; cependant mon espérance d'obtenir de vous une réponse favorable n'a jamais été assez robuste jusqu'à présent pour m'autoriser à vous faire cet aveu[1]. »

Robert écrivit cette lettre un peu après la mort de sa mère qu'il perdit le 4 février 1836. Lorsqu'il fit une première demande à Frédéric Wieck, celui-ci opposa un refus formel à la réalisation immédiate de ce projet. Schumann ne possédait qu'une fortune modeste, et sa réputation artistique était encore trop peu établie pour que Wieck consentît à lui donner la main de Clara. Ce furent du moins les raisons qu'il invoqua. En réalité, « il ne voulait pas se séparer de sa fille dont à juste titre il était fier et qu'il appelait « notre Clara », comme si elle eût incarné à elle seule les plus pures traditions pianistiques et toute la virtuosité de l'Allemagne[2]. »

Cette année fut une des plus tristes de l'existence de Schumann. En *post-scriptum* à l'une de ses lettres, il disait à sa belle-sœur Thérèse :

1. 13 février 1836.
2. J. Hubert, *Autour d'une sonate*, page 29.

« Clara m'aime plus profondément que jamais, et je l'ai perdue pour toujours[1]. » Il savait cependant que la jeune fille lui restait fortement attachée.

Il semble qu'il ait repris quelque confiance et que son moral se soit sensiblement amélioré l'année suivante. En 1837, il fit la connaissance de Miss Laidlaw, jeune pianiste anglaise, qui eut le talent de le distraire et même de l'égayer.

1. 15 novembre 1836.

XII

Miss Laidlaw. — Sa visite à Schumann. — Une excursion à Rosenthal. — Soupers à l'Hôtel de Bavière. — Demande en mariage. — Refus de Frédéric Wieck. — Projet d'un mariage à Vienne. — Lettres de Schumann à Clara Wieck.

Miss Anna Robena Laidlaw descendait d'une ancienne famille écossaise jouissant de la plus haute considération et qui, autrefois, avait possédé de vastes propriétés dans l'Écosse. Les Laidlaw avaient durant longtemps entretenu des relations avec Walter Scott.

Dès sa plus tendre enfance, Miss Anna avait fait preuve d'étonnantes dispositions pour la musique. Ce fut sur les conseils de Rellstab, un ami de Schumann, qu'elle vint en Allemagne pour perfectionner son talent de pianiste, sous la direction de Louis Berger.

Qu'on imagine la plus charmante des Anglaises, au teint éclatant, aux yeux les plus expressifs et les plus beaux du monde, une ravissante personne sur laquelle toutes les séductions se sont donné rendez-vous : telle était Miss Anna Laidlaw, à l'époque où elle connut le chef des *Dāvidsbündler*. A ces dons naturels, elle joignait un remarquable talent de pianiste. Paganini disait après un concert d'adieu où elle se fit entendre : « Je n'oublierai jamais l'effet extraordinaire qu'elle produisit, et j'avoue que je n'ai jamais entendu jouer du piano plus magnifiquement. »

Miss Laidlaw raconte elle-même la première entrevue qu'elle eut avec Schumann. Elle était accompagnée de sa mère et de M. Fürstenau.

Nous lui laissons la parole :

« En entrant dans la pièce où Schumann se tenait[1], je fus frappée par la sobriété de l'ameublement et l'absence d'ostentation. Il était en robe de chambre, assis à sa table de travail et fumait

1. Son cabinet de travail était une pièce confortable et agréablement située. « L'unique fenêtre donnait sur une promenade boisée du vieux Leipzig. La table de travail du maître était placée près de la croisée sur une sorte de plate-forme haute de quelques centimètres... Lorsque le feuillage des arbres frissonnait devant la fenêtre, on pouvait croire qu'on se trouvait dans un de ces châteaux isolés, entourés de bois, tels que les décrivait Eichendorff... Le piano était placé contre le mur qui faisait face à la fenêtre. La pièce était plus longue que large. En outre, des portraits de Bach, de Beethoven, de Schunke et de Clara, une madone de Raphaël, ornaient les murs... » (Jansen.)

un cigare. Tout d'abord, il parut un peu gêné d'être surpris dans ce costume; mais après que nous lui eûmes présenté notre compagnon, nous commençâmes la plus amicale des conversations qui se prolongea longtemps. De tous les meubles de la chambre, je me souviens distinctement d'un grand piano; mais je ne suis pas très observatrice des détails, et toute mon attention fut captivée par l'homme si distingué et si affable auquel nous rendions visite. Il était la bonté même; il parla de mes succès artistiques à Varsovie, et nous dit, lorsque nous prîmes congé, qu'il nous rendrait bientôt notre visite. Il nous la rendit en effet (je me le rappelle très bien), l'après-midi même.

« Nous avons bien ri à propos d'une méprise qu'il fit sur l'identité du monsieur qui nous accompagnait. Sachant que je revenais de Varsovie et n'ayant pas entendu distinctement le nom de Fürstenau, il resta sous l'impression que nous lui amenions *Ein Fürst aus Warshau* (un prince de Varsovie)... »

Schumann appréciait beaucoup le talent de Miss Laidlaw; il soutint la jeune fille de son influence auprès de ses nombreux partisans de la Société des *Davidsbündler*. Il devint l'ami dévoué de la charmante pianiste anglaise qui, par sa grâce, sa beauté et son talent, avait provoqué à Leipzig de vives sympathies.

Il accompagna les dames Laidlaw à Rosenthal où se déroula une petite idylle.

« Le temps était splendide, raconte Miss Anna, et tous trois, nous parcourûmes les jardins. Après avoir pris le café, je proposai une promenade. A peine étions-nous partis, que Schumann courut précipitamment vers un monticule. Tandis que ma mère et moi attendions qu'il revînt, nous remarquâmes qu'il examinait avec attention les roses de chaque buisson du sentier ; toujours, il hochait la tête et s'en allait plus loin. Enfin, après bien l'avoir examinée, il cueillit une rose. Il me l'offrit en me faisant remarquer que pendant un moment, il avait vainement cherché une fleur absolument intacte, sans aucune tache, sans la moindre souillure, pour me la donner, et qu'enfin, il en avait découvert une dont les feuilles et les pétales étaient parfaits. Je le remerciai, et il nous engagea à faire une promenade sur le lac. Ma mère ne voulait pas s'aventurer sur l'eau et se montrait peu disposée à me laisser partir. Je vis le grand désappointement de Schumann, et je répliquai aussitôt que j'étais prête à me confier à lui. Il se mit en quête d'un bateau, arrangea les coussins et nous partîmes sans ma mère qui s'était assise sur la rive. Il ramait fort bien, et de temps à autre attirait mon attention sur le beau paysage que nous avions sous les yeux. Il me parlait de différentes choses, toujours avec beaucoup d'es-

prit et de charme. Après une heure délicieuse, nous retournâmes auprès de ma mère et nous continuâmes à pied notre agréable promenade... »

Il était rare que Schumann fût aussi bavard. On raconte qu'un jour, après une séance de musique, il fit avec Mme Henriette Voigt une promenade en bateau. Tout le temps que dura ce tête-à-tête, il resta silencieux : « Je suis sûr, dit-il en prenant congé de son amie, que jamais nous ne nous sommes si bien compris qu'aujourd'hui. »

Miss Laidlaw sut vaincre son mutisme et rapporte que sa conversation était nourrie de faits et de saillies amusantes : « Il me parlait souvent de Hoffmann dont il était grand admirateur. Il était aussi souvent question de Walter Scott et de ses œuvres : les détails que je lui donnai sur l'illustre romancier piquaient vivement sa curiosité.

« Un jour, nous parlâmes peinture, ajoute Miss Anna. Son tableau favori était la Madone de Murillo, du Louvre... Jamais, au sujet des artistes qu'il connaissait, il ne fit une réflexion désobligeante. Il était un gentleman dans toute l'acception du mot.

« Un soir que nous étions allés au théâtre pour entendre le chanteur Hammermeister, je remarquai qu'il tenait à la main un œillet rouge. Après quelque hésitation, il me le tendit en disant : « Veuillez accepter cette fleur ». Il était préve-

nant et rempli de bienveillance. Sous beaucoup de rapports il me rappela mon maître Louis Berger, comme lui si simple et si affable... »

Il ressort de ces écrits que Schumann n'était pas toujours taciturne et que parfois il se montrait même expansif.

Il prit en grande affection les dames Laidlaw et leur présenta tous ses amis. Après le concert que Miss Anna donna au « Gewandhaus », il offrit un dîner à l'hôtel de Bavière en l'honneur de l'héroïne du jour. Parmi les convives se trouvaient Reuter, Walther von Gœthe, Monicke, Wenzel et Anger.

Fort probablement ce souper avait été très réussi, car Robert convia une seconde fois les dames Laidlaw et ses amis à l'hôtel de Bavière.

« Comme nous revenions la nuit par les rues silencieuses, écrit Miss Anna, je fis la remarque à Schumann, qui marchait à côté de moi, qu'il me donnait l'impression d'un Don Juan accomplissant quelque exploit. M. Anger, qui nous suivait, marmotta des mots que personne ne comprit, mais Schumann m'avoua qu'il était très vexé de ne pas être à mes côtés. Dès lors, je ne manquai pas de me retourner de temps en temps pour lui adresser des paroles amicales. »

Peu après, Miss Laidlaw quitta Leipzig, où elle s'était créé de nombreuses amitiés. Ses amis

Friese lui écrivirent que Schumann parlait souvent d'elle.

Wenzel disait : « Elle est belle comme une peinture. » Anger surtout en était grand admirateur. « Il est facile, remarque Jansen, de s'expliquer le culte d'Anger pour cette jeune Anglaise, dont le charme séduit. » « Elle est très gracieuse, prétendait Gauer, de taille moyenne, d'un teint éclatant; elle a, de plus, les yeux les plus expressifs du monde; elle est très enjouée dans la conversation et s'intéresse à tout [1]... »

Le séjour à Leipzig de la ravissante pianiste anglaise semble avoir été comme une agréable oasis dans la vie de Schumann. L'excursion à Rosenthal lui inspira *Phantasiestücke*, qu'il dédia à Miss Laidlaw : « Vous y retrouverez, lui annon-

1. Nous empruntons ces intéressants détails à Annie W. Patterson, qui connut personnellement Miss Laidlaw, devenue Mme Thomson. « J'eus, raconte-t-elle, une entrevue avec Mme Thomson quelques années avant sa mort. Entourée d'amis fervents et de ses charmantes filles, elle m'apparut comme une reine rayonnant sur tous par son exquise délicatesse et cette jeunesse de cœur qu'elle avait conservée. Elle possédait un fluide qui attirait à elle, et ce fluide se dégageait surtout de son regard. Probablement, elle avait hérité des yeux irlandais de sa mère que Schumann avait tant admirés... On l'écoutait des heures entières avec plaisir lorsqu'elle racontait ses souvenirs; aucun ne lui était plus cher que celui qu'elle conservait de l'accueil de Schumann à Leipzig. Son jugement sur le grand compositeur a d'autant plus de poids qu'il est basé sur la connaissance personnelle qu'elle eut de lui...

« Elle mourut le 29 mai 1901, comblée d'années et d'honneurs... » (Annie W. Patterson, *Schumann*, p. 115.)

çait-il, tout Rosenthal et ses romantiques environs. » Les *Davidsbündlertänze* datent de cette même année 1837.

En septembre, Robert tenta une nouvelle démarche auprès de Frédéric Wieck pour obtenir la main de Clara. Cette demande ne fut pas mieux accueillie que la précédente.

« Le vieillard ne veut pas se séparer de sa fille à laquelle il se cramponne... Il n'a cependant pas tort en prétendant que nous devons acquérir quelque chose de plus si nous voulons vivre honorablement, écrivait-il à Thérèse, sa belle-sœur[1]. »

Cette lettre autorise à croire qu'il réfléchit aux raisons motivant le refus de Wieck.

Certes, les rêveries sont de fort belles choses, surtout si l'on parvient à les transformer en œuvres d'art ; mais lorsqu'on a l'intention de s'établir et de fonder une famille, il est indispensable de songer à une activité pratique et de déployer des efforts susceptibles d'assurer une rémunération immédiate moins aléatoire que celle qu'en général procurent les œuvres artistiques, et surtout les chefs-d'œuvre. Jusqu'alors, Schumann avait travaillé dans le domaine de l'idée pure. Envisagé sous le rapport des résultats pécuniaires, le fruit de son labeur avait été nul.

1. 15 décembre 1837.

Pour le triomphe de ses idées, le jeune homme avait même fait des sacrifices d'argent considérables, étant données ses minces ressources financières. C'est alors qu'aiguillonné par la nécessité, il résolut d'imprimer à sa vie une direction pratique. Le nombre est grand des hommes qui durent abandonner momentanément les hauts sommets de l'art, après avoir appris à leurs dépens que les rêves sublimes, les élans du cœur, les immortels sanglots, n'ont pas toujours une valeur marchande.

Robert avait déjà eu l'intention de quitter Leipzig et de s'établir à Vienne. Il comptait trouver dans cette ville un vaste champ d'activité et voulait donner à son périodique une extension plus grande. « Le journal aura plus d'influence, affirmait-il, et pourra devenir un organe servant de trait d'union entre le Nord et le Sud. »

Dans sa correspondance à Clara Wieck qui était à Vienne au début de 1838, il expose tous ses projets d'avenir. A cette époque, il a l'intention d'aller passer deux mois à Paris. « Qu'en pensez-vous ? demanda-t il à la jeune fille... Dites-moi si vous aimez *Phantasiestücke* et les *Davidsbündlertänze*. Soyez franche : donnez-moi votre opinion sans songer que je suis votre amoureux, mais comme si j'étais votre mari. Entendez-vous ?

« Je pense que vous pourriez quelque jour, jouer *Au soir* en public. J'estime que *Nuitamment*

est trop long. Dites-moi comment mes *Études* ont été accueillies à Vienne[1]... »

« ... Maintenant nous devons faire en sorte de gagner l'affection et la confiance de votre père, que j'aimerais, moi aussi, appeler mon père. Je lui dois tant de joie de ma vie, tant d'excellents conseils et aussi quelques souffrances. Je voudrais qu'il fût heureux durant ses vieux jours et qu'il pût dire : « Quels bons enfants ! » S'il me comprenait mieux, il m'aurait épargné beaucoup de tracas et ne m'aurait jamais écrit une lettre qui m'a fait vieillir de dix ans. Enfin tout est oublié maintenant : il est votre père, il vous a élevée avec de nobles sentiments et il aspire à ce que votre bonheur futur soit équivalent à celui dont vous avez joui alors qu'il vous entourait de soins paternels. Je ne veux pas discuter avec lui et, suis certain qu'il n'a pour but que de vous procurer toute la félicité terrestre désirable. Je vous le murmure à l'oreille : à part vous, je ne connais personne qui aime et respecte plus que moi votre père à cause de ses admirables qualités. Comme toutes les belles natures énergiques, il m'inspire une affection profonde et je me soumets à sa volonté[2]... »

« Si vous saviez combien j'apprécie vos opinions, non seulement en art, mais en toutes

1. 11 février 1838.
2. 17 mars 1838.

choses ! si vous saviez combien vos lettres me causent de joie ! Racontez-moi tout ce que vous observez autour de vous, sur le peuple, les villes et les coutumes. Vous avez un esprit très aiguisé et j'aime à vous suivre dans toutes vos réflexions. On ne doit point trop s'absorber en soi-même et perdre de vue le monde extérieur. Il y a tant de richesses et de beauté dans ce qui vous entoure ! Si je m'étais dit cela plus souvent ces derniers temps, j'aurais fait plus et j'aurais fait mieux...

« J'aimerais beaucoup mieux étudier la fugue avec quelques bons théoriciens comme il s'en trouve à Vienne. Ne manquez pas cette occasion si elle se présente. Bach est mon pain quotidien ; il me réconforte et me donne de nouvelles idées...

« Vous faites sagement de ne pas jouer mes *Etudes* ; ces sortes de compositions ne plaisent pas au grand public. Il serait puéril de se lamenter à ce sujet et de dire qu'il n'a point compris une chose qui n'a pas été faite pour flatter son goût...

« Mais je l'avoue, j'éprouverais une joie extrême si je réussissais à écrire quelque chose qui fît trépigner d'aise le public, lorsque vous l'exécuteriez. Nous autres compositeurs nous sommes tous un peu vains, alors même qne nous n'avons aucune raison de l'être [1]... »

1. 17 mars 1838.

Il se plaint des procédés de Mendelssohn à son égard :

« Je n'ai point été voir Mendelssohn ; en général c'est lui qui vient à moi. Il est certes l'homme le plus éminent que j'aie jamais rencontré. On m'a répété qu'il n'était pas sincère avec moi. J'en suis très triste, car j'ai pour lui une profonde affection et je la lui ai témoignée. Un de ces jours dites-moi ce que vous savez à ce sujet. En tout cas je serai circonspect à l'avenir et n'accorderai pas mon amitié à un homme qui, sournoisement, tient peut-être de vilains propos sur mon compte. Je sais exactement quelle est sa valeur comme musicien ; je pouvais apprendre beaucoup de lui pendant de longues années, mais il pourrait aussi apprendre quelque chose de moi[1]... »

Parfois il s'indigne de n'être pas assez apprécié par Frédéric Wieck et s'insurge contre lui avec véhémence :

« ... Et votre père m'appelle indolent! Indolent après avoir écrit le *Carnaval*! Indolent, après la Sonate en *fa* dièze mineur! Indolent et amoureux d'une personne comme vous! Il prétend que je n'ai rien écrit dans le journal depuis six semaines. Premièrement ce n'est pas vrai ; secondement si c'était vrai, est-il au courant des travaux que j'ai accomplis entre temps?... Jusqu'à présent, le jour-

1. 13 avril 1838.

nal a eu environ quatre-vingts articles de moi et en dehors de mes travaux littéraires, j'ai terminé dix grandes compositions en deux ans; elles m'ont coûté du sang de mon cœur! De plus, j'ai donné quotidiennement à Bach et à Beethoven bien des heures d'un dur travail; ajoutez à cela les œuvres que j'ai mises au jour et la correspondance souvent difficile et compliquée que j'ai entretenue.

« Je suis jeune, j'ai dix-huit ans, un esprit très actif, et par-dessus le marché, je suis artiste. Depuis huit ans, je ne suis pas sorti de la Saxe et j'ai vécu avec économie, sans idée de dépenser, sans vouloir gaspiller mon argent en amusements ou en acquisition de chevaux. J'ai mené une vie régulière. Pensez-vous donc que mes efforts, mon travail et tout ce que j'ai fait, soient lettre morte aux yeux de votre père?

« On voudrait être modeste, mais encore faut-il avoir la facilité de l'être! Voilà que j'ai chanté mes propres louanges[1]... »

Après avoir mûri son projet de s'expatrier à Vienne et pris conseil de Fischhoff, professeur au Conservatoire de cette ville, Schumann quitta Leipzig au mois de septembre 1838. Il confia à Oswald Lorenz le soin de faire paraître la *Zeitschrift* durant son absence.

1. 10 mai 1838.

XII

Schumann à Prague. — Lettres à Clara. — Vienne. — Un pèlerinage au cimetière de Wœhring. — Visite à Ferdinand Schubert. — Déceptions. — Œuvres composées à Vienne. — Retour à Leipzig.

Aussitôt arrivé à Vienne, Schumann écrivait à Clara Wieck :

« Je suppose que vous avez bien reçu ma lettre de Prague. Je voudrais vous raconter les événenements graves et gais qui me sont arrivés pendant mon voyage. Le ciel bleu était si limpide que la terre aurait pu s'y mirer. Je regardais autour de moi, et j'observais à droite et à gauche. Vous avez parcouru la même route, et pas un instant je n'ai cessé de songer à vous. Ajoutez que je pensais en même temps aux importantes démarches que j'allais faire, à notre séparation, et aussi à l'espoir de la réussite...

« Les jeunes musiciens de Prague m'ont beaucoup amusé. Ils sont tous d'un bon naturel, mais ne font que parler d'eux; ils se louangent sur leurs idylles et leur compositions. Au fond, chacun d'eux est persuadé qu'il vaut mieux que les autres. Je n'ai pas trouvé là l'ombre de génie; H... semble de tous le plus intéressant[1]... »

Bien qu'il eût à Vienne quelques amis, Schumann s'y trouva esseulé les premiers jours, et douta avec raison du succès sur lequel il avait compté :

« *Je suis très triste au sujet de mon cher journal.* A en juger par l'expérience acquise depuis que je suis ici, il est vraiment très difficile (étant donnée l'obstruction qui vient d'en haut) de réaliser ce que je m'étais promis[2]. »

Néanmoins, il avoue que son intention est de ne pas retourner à Leipzig, et que, s'il ne peut rester à Vienne, il ira à Paris ou à Londres[3]. Cette idée de s'établir à Londres lui avait été probablement suggérée par Sterndale-Bennet qui était resté quelques mois à Leipzig, et avec lequel il s'était lié d'amitié.

Malgré tous ses déboires, il parle de Vienne dans des termes enthousiastes :

« Ce Vienne, il faut bien le dire, avec son

1. 8 octobre 1838.
2. 3 novembre 1838.
3. 10 octobre 1838.

Stephansturm, ses belles femmes, son faste public et cette ceinture aux plis innombrables que lui fait le Danube, et cette plaine fleurie où il s'étale, montant insensiblement vers des collines toujours plus élevées, ce Vienne avec ses monuments élevés aux plus grands maîtres allemands, doit être pour la fantaisie du musicien un terrain fructueux. Souvent, à le contempler du haut des montagnes voisines, il m'est venu à la pensée que, plus d'une fois sans doute, les yeux de Beethoven ont laissé errer leurs regards vagabonds vers ces lointaines rangées des Alpes, que Mozart doit avoir suivi dans ses rêveries la course de ce Danube qui semble se perdre de tous les côtés à travers les bocages et les forêts... »

Et il fait cette remarque :

« Dans la Symphonie de Schubert (Symphonie en *ut* majeur), dans cette vie lumineuse, florissante, romantique qu'on y trouve, la ville surgit encore aujourd'hui devant mes yeux plus nettement que jamais, et je comprends de nouveau comment, dans ce cadre précisément, de telles œuvres peuvent être produites[1]... »

Lui-même raconte le pieux pèlerinage qu'il fit au cimetière de Wœhring où se trouvent les tombes de Beethoven et de Franz Schubert. Chemin faisant, il regrettait de n'avoir point à ses

1. R. Schumann, *Écrits sur la musique et les musiciens*, trad. de Curzon (pages 121, 122).

côtés quelqu'un qui eût connu l'auteur du *Roi des Aulnes*, et l'idée lui vint de rendre visite à Ferdinand, le frère de Schubert, que le maître tenait en haute estime. Robert publia dans la *Revue*, sous le titre de *Reliquiæ*, le récit de cette visite. Ferdinand voulut bien lui confier les manuscrits de son frère, parmi lesquels il trouva la Symphonie en *ut* majeur.

On comprend l'émotion profonde que Schumann ressentit devant ces papiers poussiéreux amoncelés sur une table ; on devine avec quelle piété et quelle infinie précaution, il tourna les pages gardiennes de la pensée d'un maître qu'il vénérait. Ces pages qui avaient dormi plusieurs années dans le silence ressuscitaient enfin !...

« Ferdinand me fit voir les trésors qui se trouvent encore entre ses mains des compositions de Franz Schubert, et la richesse accumulée là, devant moi, me fit frémir de joie ! Mais où porter la main d'abord, et où s'arrêter? C'est ainsi que j'y trouvais les partitions de diverses symphonies, dont beaucoup n'ont pas été entendues du tout, ou bien ont souvent été écartées après examen comme trop difficiles et trop bourrées de choses[1] !... »

Sur la tombe de Beethoven, il trouva une plume métallique qu'il conserva, et avec laquelle,

1. *Écrits sur la musique et les musiciens*, trad. de Curzon (page 117).

paraît-il, il écrivit la Symphonie en *si* bémol :

« Voilà comment ma visite funèbre me fit souvenir d'un parent de celui qui n'est plus, et m'a apporté un second salaire... Le premier, je l'avais déjà reçu ce jour-là ; j'ai trouvé sur la tombe de Beethoven... une plume métallique. Je l'ai pieusement gardée, mais je n'en fais usage que dans les occasions solennelles comme aujourd'hui ; puisse son charme s'être échappé de son bec !... »

Il fallait vraiment l'ardeur juvénile de Robert, son peu d'expérience de la vie et un violent désir d'ailleurs fort louable de conquérir Clara, pour s'imaginer qu'à Vienne il réussirait plus qu'à Leipzig à se créer une situation. Il lutta avec beaucoup d'énergie, surmonta bien des difficultés semées comme à plaisir sur sa route, eut à souffrir des tyranniques procédés de fonctionnaires, et n'arriva pas à donner à son périodique l'extension qu'il avait rêvée.

Tout d'abord, il lui fallut solliciter des magistrats l'autorisation de publier son journal. Il l'obtint après bien des démarches. La *Zeitschrift* dut passer par la censure ; cette étroite surveillance à laquelle elle était soumise finit par énerver son rédacteur en chef.

Les illusions de Schumann ne tardèrent pas à s'envoler une à une. Il dut bientôt convenir que son journal tombait : en décembre, il en faisait

l'aveu [1]. Cependant, il n'y avait à Vienne qu'un seul organe musical : l'*Allgemeine musikalische Anzeiger*, de Haslinger. Le public s'intéressait beaucoup à la musique, sans malheureusement se préoccuper de savoir si elle était bonne ou mauvaise.

A Vienne, Robert allait fréquemment au théâtre et y prenait grand plaisir. Il donnait à Clara Wieck ses impressions sur les opéras qu'il entendait et sur les artistes en vogue. De Mlle Lützer il disait : « Je ne peux supporter ses révérences et son humilité rampante devant le public, lorsqu'elle a bien chanté... Je n'aimerais pas avoir pour épouse une telle femme !... Mlle Gentiluomo est une créature qui fascine... elle est si jolie, qu'on voudrait l'embrasser... J'ai vu aussi Taglioni. Elle ne m'a pas enchanté [2]... »

Il s'était mis en relation avec différentes personnalités : souvent il rencontrait Thalberg dont il appréciait le talent, avec quelques réserves toutefois :

« J'aime dix fois mieux votre jeu que le sien, ma chère Clara ; c'est mon opinion comme artiste et beaucoup ici la partagent [3]... »

Il fréquentait aussi chez Grillparzer, de Sonnleithner et le baron Pasqualiti, grand amateur de

1. « Le journal tombe évidemment... J'en suis fort contrarié. »
2. 26 octobre 1838.
3. 3 décembre 1838.

musique qui organisait quelquefois des concerts dont il était le seul auditeur [1].

Malgré l'accueil aimable qu'on lui faisait dans la société de Vienne, Schumann s'aperçut bientôt que la *Zeitschrift* était l'objet d'une sourde hostilité. Il avouait lui-même que son caractère souvent morose et par trop réservé ne lui attirait pas de sympathies :

« J'accepte souvent les signes de la plus profonde affection avec réserve et froideur, et constamment j'indispose et rebute les personnes qui pour moi sont animées des meilleures intentions. Souvent je me suis reproché cette attitude, car je ressens fortement les plus petites attentions et les plus subtils mouvements d'un cœur [2]... »

Il travaillait sans relâche et son inspiration coulait de source avec une surprenante abondance. Pendant cette période de 1838-1839, il écrivit le finale de la Sonate en *sol* mineur, les *Kinderscenen*, *Kreisleriana*, les *Novelettes*, *Scherzo*, *Gigue et Romance*, plusieurs numéros de l'op. 124, *Arabesque*, *Blumenstücke*, *Humoreske*, *Nachtstücke*, trois romances pour piano et le *Carnaval de Vienne* [3].

Il resta environ sept mois dans la capitale de l'Autriche et après avoir reconnu l'impossibilité

1. 3 décembre 1838.
2. 29 décembre 1838.
3. Voir pages 220 à 286, *passim*.

d'étendre l'influence de la *Zeitschrift*, il prit le parti de regagner Leipzig. Au retour il s'arrêta à Prague, et de cette ville adressa à Clara une lettre des plus curieuses :

« Il faut que je vous dise un pressentiment que j'ai eu : il m'a hanté du 24 au 27 mars, pendant que j'étais absorbé par mes nouvelles compositions. Il y a un certain passage qui m'obsédait et quelqu'un semblait me répéter du plus profond de son cœur : « *Ach Gott!* » (Ah! mon Dieu!). Tandis que je composais, je voyais des choses funèbres, des cercueils, des visages désespérés... Lorsque j'eus terminé, je songeai à un titre. Le seul qui me vint à l'esprit fut « *Leichenphantasie* » (Fantaisie funèbre). N'est-ce point extraordinaire ? J'étais tellement bouleversé que les larmes me vinrent aux yeux ; je ne savais vraiment pourquoi ; il m'était impossible de découvrir une raison motivant cette tristesse. » Arriva alors la lettre de Thérèse et tout s'expliqua[1]...

Schumann revint à Leipzig aussi pauvre qu'il en était parti. De nouveau il eut l'idée de partir à Londres ; mais, repris par ses habitudes, heureux de se retrouver au milieu d'amis qu'il aimait et de musiciens qui l'appréciaient, il ne donna pas suite à ce projet.

1. Sa belle-sœur lui annonçait que son frère Édouard était à la mort. Schumann donna le titre de *Nachtstücke* à cette suite qu'il voulait primitivement appeler *Leichenphantasie*.

XIV

Mort de Mme Henriette Voigt. — Souvenirs à une amie. — Lettres à Clara. — Frédéric Wieck refuse son consentement. — Schumann s'adresse aux tribunaux. — Décision de la Cour d'appel royale de Leipzig. — Un cadeau de noces. — Mariage de Schumann et de Clara Wieck.

De nouveau à Leipzig, Schumann se remit au travail avec ardeur et donna une impulsion nouvelle à son journal. Amoureux des voyages et désireux de renouveler ses sensations, il passa pendant l'été quelque temps à Berlin.

A l'automne de cette année 1839, il eut à subir une cruelle épreuve : Mme Henriette Voigt, à laquelle il était sincèrement attaché, mourut. Eusébius dans la *Neue Zeitschrift* écrivit un touchant article nécrologique intitulé *Souvenirs à une amie*. Il y retraçait le portrait de celle qu'il avait « désignée sous les noms de Léonore et d'As-

pasie comme une des reines de la cour d'amour imaginaire des *Davidsbündler*[1]. »

Schumann disait d'elle « Elle a une âme en *la* majeur ». Il serait difficile de donner un sens précis à une affirmation aussi vague pour le commun des mortels[2]. Quoi qu'il en soit, Mme Henriette Voigt fut pendant plusieurs années la reine d'une société d'élite, et son salon fut le lieu de rendez-vous de tous les artistes en renom de ce temps.

Schunke était un assidu de cette hospitalière demeure ; un autre habitué était le conseiller Rochlitz, qui se plaisait à écouter les récits de la vie des artistes modernes, racontés par la maîtresse de la maison. Souvent aussi, Mme Voigt commentait les œuvres musicales en les interprétant.

Son plus cher trésor était son album où tous les musiciens distingués de l'époque avaient une place. Elle se plaisait à collectionner les autographes d'hommes célèbres. Elle écrivait agréablement en vers et en prose. Toujours son esprit vif et alerte était en éveil. Elle s'entendait à attirer et aussi à retenir sans toutefois descendre jusqu'à la flatterie. Obligée parfois de subir de la

1. Jean Hubert. *Autour d'une sonate* (page 32).

2. « Ce sont réellement des lys d'amour qui relient ensemble les *Sehnsucht-valses*. La dédicace ne peut convenir qu'à une âme en *la* majeur, donc à une âme comme la vôtre. »

mauvaise musique, elle la supportait avec résignation, mais ne trouvait pas le moindre compliment à adresser à l'artiste. Cette réserve et ce silence témoignaient du déplaisir qu'elle avait éprouvé. Musicienne hors ligne, mère parfaite, amie dévouée, incomparable maîtresse de maison, épouse modèle, elle semble avoir réuni toutes les qualités. Au surplus, elle eut le bonheur d'être l'épouse d'un homme intelligent, très large d'idées, et qui eut le bon esprit de ne jamais la contrarier[1]...

Mais revenons à l'idylle de Schumann et de Clara Wieck.

Profondément attristé d'être séparé de celle

1. « Aucun artiste n'avait besoin de faire plus d'une visite dans cette maison pour s'y sentir entièrement chez lui. Sur le grand piano étaient suspendus les portraits des maîtres. Une bibliothèque musicale choisie était là à portée, pour être consultée. Il semblait qu'Apollon était le maître de la maison, et la Musique, la divinité qui y présidait; l'hôte et l'hôtesse devançaient tout désir qu'un musicien pouvait former. Bien des visiteurs étrangers et jusqu'ici encore inconnus, se rappelleront cette maison hospitalière.

« Schunke se trouva là immédiatement chez lui. C'est grâce à lui que l'attention d'Henriette fut spécialement attirée du côté des tendances modernes, qui avaient fait du chemin depuis la mort de Beethoven et celle de Weber. Ce fut d'abord Schubert qui fut entrepris, et aucune composition n'excita plus vite la sympathie que les œuvres à quatre mains, qui vont au cœur et à l'intelligence plus vite que des paroles. Puis, vint le tour de Mendelssohn et de Chopin; les enchantements du premier éveillaient chez notre amie un sentiment qui allait jusqu'au respect, tandis qu'elle préférait entendre les œuvres du second, interprétées par d'autres, que de les jouer elle-même...

« Jusqu'au dernier moment, elle garda son dévouement à la

qu'il aimait, Robert ne cessait de lui écrire. Clara, qui avait étudié l'harmonie et le contrepoint avec Dorn, s'adonnait aussi à la composition. Robert avait même l'intention de collaborer avec elle et manifesta ce désir à plusieurs reprises : « Nous passerons une vie toute fleurie de poésie, s'écriait-il ; nous jouerons et composerons ensemble. Nous procurerons du bonheur au genre humain. »

La jeune fille lui envoyait ses œuvres qu'il retouchait : « Il faudra que nous fassions paraître quelque chose sous nos deux noms, décidait-il ; de telle sorte que la postérité s'imagine que nous n'avons qu'un seul cœur et qu'une seule âme, et qu'il lui soit impossible de reconnaître ce qui est

musique et aux musiciens. C'est ainsi qu'elle achetait des fruits et des fleurs, pour les envoyer ouvertement ou discrètement, suivant les circonstances, à tel ou tel artiste admiré. La tombe de Schunke fut souvent ornée par elle de guirlandes ; c'est à elle aussi que fut due l'érection d'un monument sur cette sépulture.

« Elle contribua de toute manière au succès et au bonheur des musiciens ; et elle le put grâce à des circonstances favorables et à l'approbation d'un mari qui jamais ne s'opposa à aucun de ses désirs...

« Son jeu avait les solides qualités de l'école de Louis Berger ; il était correct, élégant et facile, quoique troublé par une certaine agitation, quand quelques auditeurs étaient présents. Elle demeura si longtemps fidèle à la tradition de son instruction originaire, que ce ne fut pas sans difficulté que nous pûmes la décider à faire usage des colorations de la pédale. Jamais nous ne l'avons entendue jouer de la mauvaise musique, et jamais non plus elle n'encouragea quoi que ce fût d'inférieur... »

(Extraits de l'article nécrologique, par Robert Schumann.)

de vous et ce qui est de moi. *Combien*, je suis heureux[1]!... »

« ... J'ai eu la même idée que vous : vous la retrouverez dans l'*Humoresque*. Nos sympathies sont vraiment extraordinaires[2]!... »

« ... A mon piano, j'ai été absorbé par un monde de rêves et je n'ai pensé qu'à vous, qu'à vous seule... Si seulement on arrivait à finir tout ce qu'on commence! mais que de temps il faudrait pour cela!...

« Ne vous inquiétez pas, ma chère Clara, vous vivrez assez pour entendre parler de mes compositions et les voir triompher[3] »...

« Vous m'avez dit l'autre jour que votre père avait fait la remarque que mes compositions ne se vendaient pas. J'ai été chez Härtel et me suis renseigné. On a consulté les livres, où tout jusqu'au plus petit détail est inscrit, et je peux vous donner les chiffres suivants: on a vendu de 250 à 300 exemplaires du *Carnaval* et des *Phantasiestücke*, et de 300 à 350 exemplaires des *Kinderscenen*, bien que ces ouvrages ne soient publiés que depuis six mois. Voilà qui n'est pas si mauvais, me dis-je, en quittant gaiement la maison Härtel[4]... »

1. 22 juin 1839.
2. 12 juillet 1839.
3. 10 octobre 1839.
4. 27 octobre 1839.

« ... Aujourd'hui, Clara, est un jour béni. J'ai assisté à la répétition d'une symphonie de Franz Schubert[1]. Ah! si vous aviez été là! C'est indescriptible! tous les instruments chantaient comme des voix humaines... J'étais pleinement heureux : être votre mari et écrire de telles symphonies, voilà ce que je désirais[2] »...

Parfois, après avoir travaillé outre mesure, il souffrait de crises nerveuses et se mettait à pleurer et à rire :

« Depuis avant-hier matin, j'ai écrit 27 pages de musique environ (quelque chose de nouveau). Il m'est impossible de vous en dire plus, sinon que j'ai ri et pleuré sur cette musique avec joie.

« Au revoir, ma chère enfant; jouer et tant produire de musique me tue presque[3]!... »

Cependant Frédéric Wieck s'obstinait à refuser son consentement à un mariage qu'il désapprouvait énergiquement. Schumann crut vaincre cette résistance en se faisant recevoir docteur en philosophie.

Les universités allemandes décernaient ce

1. Il s'agit de la Symphonie en *ut* majeur que Schumann avait retrouvée chez Ferdinand Schubert lors de son voyage à Vienne. Elle fut jouée au Gewandhaus. Breitkopf et Härtel l'achetèrent, et c'est ainsi qu'elle apparut au monde sous le patronage du musicien de Zwickau.

2. 11 décembre 1839.

3. 22 février 1840.

titre aux musiciens jouissant d'une certaine notoriété : Marschner et Mendelssohn avaient facilement obtenu cette distinction.

Au début de l'année 1839, Robert écrivit au professeur Keferstein :

« Je vais vous faire un aveu confidentiel. Je ne connais personne de plus circonspect et de plus dévoué, à qui je puisse me confier. Promettez-moi, bien cher ami, que vous ne parlerez de cela à qui que ce soit. Peut-être savez-vous que je suis fiancé à Clara ; la grande réputation qu'elle s'est acquise comme artiste m'a souvent rappelé mon humble situation... situation bien modeste! Clara m'aime et comme homme et comme musicien ; néanmoins, je pense qu'il lui serait agréable de me voir élevé à un grade honorifique. Je viens donc vous demander s'il serait très difficile d'obtenir à Iéna le titre de docteur. Aurai-je à passer un examen et quel serait cet examen? A qui faut-il que je m'adresse? Ma position de publiciste pendant sept ans, ma qualité de compositeur, mes efforts méritants, seront-ce là des titres susceptibles de me faire octroyer cette dignité? Donnez-moi franchement votre avis et n'oubliez pas que je vous prie d'observer à ce sujet le plus grand silence[1]... »

Le 24 janvier, Schumann reçut le diplôme de

1. Lettre au professeur Keferstein, 31 janvier 1839.

docteur en philosophie de l'Université d'Iéna et remercia Keferstein :

« La première chose que je fis, fut naturellement d'envoyer copie de mon brevet à une jeune fille qui est encore une enfant et qui dansera de joie en pensant qu'elle est la fiancée d'un docteur[1]!... »

Ce succès n'encouragea pas Frédéric Wieck à se montrer plus conciliant. Persuadé qu'il accomplissait son devoir, il persista dans son refus. La position de Schumann s'était cependant améliorée. « Nous sommes jeunes, déclarait Robert; nous avons nos doigts, de l'énergie et de la réputation. Au surplus, j'ai un bien qui me rapporte cinq cents thalers; le journal me donne autant, et mes compositions sont bien payées... »

Wieck estimait son ancien élève, lui reconnaissait du talent, le savait travailleur et ne doutait pas de son avenir dont il avait répondu; mais en père de famille prévoyant, soucieux du bonheur de sa fille, il dut avoir de légitimes appréhensions au sujet de la santé précaire de Schumann, fréquemment ébranlée par des crises nerveuses. Sans doute aussi, il considéra les antécédents ataviques du jeune homme et se souvint qu'une de ses sœurs, atteinte de folie tranquille, était morte à vingt ans. Il ne pressentit fort probable-

1. Lettre à Keferstein, 29 février 1840.

ment que trop la terrible maladie qui devait terrasser les brillantes facultés de son gendre.

Si l'on s'explique les craintes du père de famille, on imagine aussi sans peine les transes par lesquelles passait le fiancé. On a beau être guetté par une névrose et avoir des antécédents ataviques alarmants, on n'y pense guère lorsqu'on est amoureux.

Las d'attendre, énervé par l'entêtement de Wieck qu'il trouvait incompréhensible, Schumann avait recouru aux moyens légaux et s'était adressé aux juges. Wieck avait dû motiver son refus.

L'affaire traîna. Sans cesse, Robert redoutait une décision défavorable du tribunal. Depuis quatre années, tous ses efforts avaient été accomplis dans l'unique but de conquérir Clara ; il avait lutté avec une indomptable énergie, s'était expatrié, avait échoué à Vienne dans ses entreprises, et il revenait à Leipzig pour souffrir de l'incertitude et de l'angoisse que lui procuraient de pénibles débats.

Entre temps, de son âme tourmentée, inquiète, en proie au désespoir, avaient jailli les grandes Pièces Romantiques pour piano, où se retrouve notée l'histoire douloureuse de cette longue période troublée.

Loin d'émousser son énergie et de tarir son inspiration, ces épreuves l'avaient aiguillonnée.

Il avouait à Dorn :

« Vraiment, des luttes que me coûte Clara beaucoup de musique est née et a été conçue. Les *Concertos*, les *Sonates*, les *Davidsbündlertänze*, *Kreisleriana*, les *Novelettes*, leur doivent presque entièrement leur origine. »

Il avait raison de prétendre qu'à cette époque, Clara fut sa « seule inspiration ».

On ne peut s'éterniser dans la douleur. Malgré les tristesses qui l'étreignaient, Schumann produiduisait inlassablement, écrivait de nombreuses lettres et entretenait des relations avec Mendelssohn, Liszt, Hiller, Reuss. Sa correspondance de cette époque témoigne qu'il menait une vie intense, surchauffée, fiévreuse.

« ... Je suis avec Liszt presque toute la journée. Il m'a dit hier : « Vraiment, il me semble que je vous connais depuis vingt ans. » J'ai la même impression. Nous avons commencé par être d'apparence très rude l'un pour l'autre, et j'ai eu raison d'être de la sorte, car, à la vérité, il est trop capricieux : à Vienne on l'a terriblement gâté. Comme son jeu est merveilleux, puissant, hardi et aussi tendre et délicat ! Je n'ai jamais entendu rien de comparable... [1] »

« ... J'aurais voulu que vous entendissiez Liszt ce matin de bonne heure. Il est extraordinaire ! Il

1. Lettre à Clara, 18 mars 1840.

m'a joué quelques fragments des *Novelettes*, de la *Fantaisie* et de ma Sonate; j'en étais bouleversé. C'était très différent de ce que j'avais conçu, mais toujours génial, plein de délicatesse et de sentiment robuste. Becker, qui était là, avait des larmes aux yeux. J'ai surtout pris plaisir à écouter la seconde Novelette; vous ne pouvez vous imaginer l'effet qu'elle a produit sous ses doigts. Il la jouera à son troisième concert. Un volume ne suffirait pas pour vous raconter toutes les difficultés qui ont surgi au sujet de ces auditions. Liszt n'a pas donné son second concert; il a préféré aller se coucher, après avoir prétexté, deux heures avant, qu'il était souffrant. Je crois en effet qu'il était malade; c'est un homme surmené. Il reste au lit toute la journée et cela me plaît beaucoup, car il ne reçoit personne excepté moi, Mendelssohn, Hiller et Reuss. Pensez donc qu'à son concert, il a joué sur un instrument de Härtel qu'il n'avait jamais vu. J'admire beaucoup cela, et aussi la confiance qu'il a en ses excellents dix doigts [1]. »

« ... De jour en jour, Liszt me paraît de plus en plus formidable. Ce matin, il a joué chez R. Härtel et nous a fait tous trembler... Pour demain, Mendelssohn a organisé en son honneur un concert au Gewandhaus; les invitations sont limitées...

1. Lettre à Clara, 20 mars 1840.

Ah ! si vous étiez là ! mais je penserai à vous toute la soirée, comme si vous étiez près de moi ![1] »

Au milieu de tous ses tracas, il a l'intention d'écrire un opéra dans lequel Mme Schrœder chantera le principal rôle[2].

« Le livret me cause beaucoup d'ennuis. Becker m'en a apporté l'autre jour quelques fragments, mais le travail n'avance guère. J'ai horreur de mettre en musique des vers médiocres; je n'exige pas qu'ils soient d'un grand poète, mais au moins qu'ils aient de l'harmonie et qu'ils renferment des sentiments...[3] »

« ... J'ai actuellement composé vingt-deux œuvres; je n'aurais jamais cru que j'y arriverais lorsque j'en étais à l'op. 1. En huit ans, vingt-deux compositions, cela suffit! J'en écrirai deux fois plus et je mourrai... Parfois, il me semble que j'ai trouvé des voies nouvelles à la musique[4]. »

Enfin, la cour royale d'appel de Leipzig rendit un arrêt favorable : le mariage fut autorisé. Schumann, dont la nature était très sensible, souffrit beaucoup d'avoir été mis dans l'obligation de recourir à un procédé aussi énergique. « C'est une vilaine histoire, avait-il dit à Dorn ;

1. Lettre à Clara, 22 mars 1840.
2. *Id.* 7 mai 1840.
3. *Id.* 15 mai 1840.
4. *Id.* 31 mai 1840.

parce que je ne suis pas un *Rothschild*, Wieck avait défendu de publier les bans. »

Le procédé que Robert employa pour faire une surprise à sa fiancée nous est révélé dans une lettre du 4 juillet 1840, adressée à Breitkof et Härtel.

A quatre heures et demie, le jour où devait arriver son cadeau de noces, Schumann demanda à Clara de faire avec lui un tour de promenade. Il avait combiné qu'entre cette heure et celle de leur retour, on aurait apporté le piano qu'il voulait lui offrir. La joie de la jeune fille fut grande : aucun présent ne pouvait lui aller plus droit au cœur.

Enfin, après tant de péripéties, les deux amoureux touchèrent au port tranquille : leur mariage fut célébré à Shönefeld, village voisin de Leipzig, le 12 septembre 1840, la veille même du vingt-et-unième anniversaire de Clara. Frédéric Wieck, qui gardait rancune aux jeunes gens, ne voulut point assister à la noce. Plus tard, ainsi qu'il arrive dans la plupart des cas analogues, son ressentiment se dissipa et il se réconcilia avec ses enfants.

XV

Premières années de mariage. — Les *Lieder*. — Musique de chambre. — Le Quintette. — Variations pour deux pianos. — *Le Paradis et la Péri*. — Un gros succès. — Schumann et Mendelssohn. — Schumann professeur.

Quand se trouvent réunis deux êtres qui s'apprécient, s'estiment et se comprennent, le bonheur doit naître d'une telle union heureuse. L'art est un voile jeté sur les laideurs de la vie, et les soucis de l'existence s'estompent dans l'atmosphère qu'il crée. Le jeune ménage vécut dans la félicité. Robert et Clara avaient des goûts simples et puisaient leur bonheur dans l'admiration du beau. L'un produisait des chefs-d'œuvre, et l'autre les interprétait. Nulle femme ne s'entendit mieux que Mme Schumann à entourer son mari de sollicitude attentive et à lui éviter les contra-

riétés. Ce fut un couple absolument heureux : huit enfants devaient faire la joie de ce foyer.

Durant cette année 1840, l'inspiration de Schumann semble avoir été plus vivace que jamais. Jusqu'alors, il n'avait guère écrit que pour le piano. Il aborda la composition vocale et, en quelques mois, produisit une centaine de *lieder* sur des paroles de Heine, Geibel, Justinius Kerner, Reinick, Eichendorff et de Chamisso [1].

Cette évolution de son esprit fut féconde et renouvela son génie. Habitué jusqu'alors à traduire d'une façon très indépendante les divers mouvements de son âme, il s'imprégna pour composer ses *lieder* du lyrisme des poètes et dut en quelque sorte canaliser son inspiration.

« Combien il est délicieux, disait-il, d'écrire pour la voix [2] !... Je ne pourrais définir quelle agitation, quel tumulte je ressens au plus profond de mon être quand je m'assieds pour écrire mes *lieder*. »

L'année suivante, il entreprit des œuvres de plus vastes proportions.

Beaucoup de ses pièces pour piano furent conçues de telle façon qu'en les écoutant ou en les lisant, on suppose facilement l'orchestre, tant les parties s'y trouvent fermement et vigoureusement dessinées. Il arriva un moment où le piano

1. Voir pages 287 à 296.
2. Lettre à Clara, 22 février 1840.

ne lui suffit plus pour exprimer ses idées; il lui fallut l'orchestre avec ses ressources illimitées, sa puissance, l'infinie variété de ses combinaisons, de ses effets et de ses nuances. Ce merveilleux instrument, docile, souple, propre à magnifier la pensée, devait le séduire.

« Je suis tenté d'écraser mon piano, avouait-il à Dorn, il devient trop étroit pour contenir mes idées. J'ai vraiment bien peu d'expérience en fait de musique d'orchestre, mais je ne désespère pas d'y atteindre[1]. »

Dès son premier essai sérieux, il y atteignit en effet. La Symphonie en *si* bémol[2] est un coup de maître.

Après l'avoir terminée, il conçut la Symphonie en *ré* mineur[3], à laquelle il ne donna une forme définitive qu'en 1851, et il imagina le premier mouvement de son Concerto (op. 54), ainsi que l'op. 52, *Ouverture, Scherzo et finale*, qu'il retravailla en 1845.

On peut se rendre compte que, lorsqu'il cultivait un genre, il s'y adonnait de tout cœur : en 1842, il ne produisit absolument que de la musique de chambre.

1. On se souvient qu'il n'avait encore composé qu'une symphonie en *sol* mineur, dont le premier mouvement avait été exécuté à Zwickau et à Schnéeberg, sans aucun succès. En 1835, l'œuvre entière avait été jouée à Zwickau.
2. Voir page 309.
3. Voir page 319.

Les caractéristiques saillantes de son style pianistique reposent sur des procédés, qui tous ne sont pas favorables à la culture d'un genre tel que celui du quatuor à cordes. Un entraînement de plusieurs années à concevoir d'une façon exclusive pour le piano dut considérablement le gêner dans la réalisation des premiers essais de musique de chambre qu'il fit en 1838. Il semble du reste s'y être peu attardé, et ce ne fut qu'après de patientes études de contrepoint, en pleine puissance de production, que nous le voyons revenir à la musique de quatuor à cordes, qui exige une technique approfondie et une écriture sobre et châtiée.

C'est en 1842 que furent composés les trois Quatuors pour deux violons, alto et violoncelle (op. 41), d'une conception élevée et d'un souffle puissant[1]; le Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (op. 47); *Phantasiestücke* pour piano,

1. Souvent dans ces ouvrages, l'influence de l'habitude du maître à concevoir pour le piano se fait sentir : les doublures du chant à l'octave (procédé conforme au style pianistique et à celui de l'orchestre) y sont fréquentes. A l'audition de plusieurs de ces morceaux, on imagine qu'ils gagneraient à être traités soit pour le piano seul, soit pour la masse instrumentale.

« Ces quatuors, dit Reissmann, donnent la preuve évidente que Schumann comprit l'idée de la sonate et de la forme symphonique, et qu'avec intention il s'appliqua à fondre les deux genres dans l'esprit de la nouvelle école. Mais pour cela il ne choisit pas les instruments qu'il fallait et ne rendit parfaitement ses idées que lorsqu'il joignit le piano au quatuor. » (*Vie et Ouvrages de R. Schumann*, trad. Alger, page 139.)

Ce jugement est un peu absolu : il faut bien convenir que si

violon et violoncelle (op. 88), et enfin le célèbre Quintette (op. 44).

D'une structure irréprochable, d'une écriture savante, d'un coloris chatoyant, cette œuvre forte et originale, d'un style chaleureux, reçut des musiciens à son apparition un accueil des plus flatteurs. Elle témoigne d'une main sûre, experte dans l'art du contrepoint, et d'un souci constant de la forme.

Dans la péroraison, le thème de l'allegro réapparaît très heureusement combiné avec celui du finale : l'un joue le rôle de sujet et l'autre celui de contre-sujet dans cette admirable fugue.

Wasielewski fait grand cas de cet ouvrage. Il estime qu'à l'entendre on éprouve l'impression analogue à celle d'un voyageur qui, gravissant les pentes escarpées d'une haute montagne aperçoit, une fois arrivé au plus haut sommet, un splendide paysage se déroulant devant ses regards éblouis [1].

Le Quintette fut exécuté au Gewandhaus le 8 janvier 1843. Berlioz, qui à cette époque se

le maître ne choisit pas les instruments qu'il fallait, les idées qu'il exprime sont si belles et si supérieurement développées qu'elles excusent une erreur du reste contestable.

1. Reissmann, tout en reconnaissant que ce Quintette est remarquable, fait la critique de cette œuvre au point de vue de la forme. Il juge que « le compositeur s'attarda trop au fini des détails et que c'est là un défaut qui nuit au solide développement des idées. » (*Vie et Ouvrages de R. Schumann*, trad. Alger, page 139.)

trouvait à Leipzig, l'entendit et en goûta les fulgurantes beautés.

Clara Schumann le joua pour la première fois en public à un concert donné par Sophie Schloss, le 9 février 1843. Elle était secondée par MM. David, Klengel, Hunger et Wittmann.

Sans cesse, pendant cette période, le génie de Schumann rebondissait et se manifestait dans tous les genres. En 1843, il publia les *Variations pour deux pianos* (op. 46). Plus heureusement encore que dans les *Études symphoniques*, le musicien tire de son thème un merveilleux parti : il l'enjolive de toutes les guipures et de toutes les dentelles des variations ; il le pare des richesses de sa surprenante et intarissable invention. Ainsi qu'une âme impassible enveloppée dans toutes les fantaisies, le motif initial apparaît sans cesse diversement teinté, mais toujours identique et donnant de l'unité à cette œuvre pleine de variété[1]. En écrivant les *Études symphoniques*, le maître cultiva un genre, et dans les *Variations pour deux pianos*, il voulut exprimer dans ce genre les émotions tempêtueuses de son âme[2].

Depuis trois ans, il avait l'intention de produire une œuvre de longue haleine. Son premier ouvrage important de musique instrumentale, la Symphonie en *si* bémol, témoignait d'une réelle

1. Lettre à Hauptmann de Fricken, page 103.
2. Reissmann, *Vie et Ouvrages de R. Schumann*, page 144.

maîtrise. Il était mûr pour entreprendre une œuvre scénique de vastes proportions qui, plus sûrement qu'une symphonie, devait le faire connaître du grand public et asseoir sa réputation.

Si, à l'instar de Berlioz et de Wagner, il ne voulait point se risquer à construire de toutes pièces un livret d'opéra, il avait du moins le désir de trouver un sujet approprié à son tempérament : il lisait beaucoup avec l'espoir de le découvrir. Ce fut dans *Lalla Rookh*, de Thomas Moore, dont Emile Flechsig, son ami d'enfance, venait d'achever une traduction en allemand, qu'il puisa le sujet du *Paradis et la Péri*, « une des fleurs les plus suaves de la poésie anglaise. » Les images vives, le subtil parfum d'Orient qui se dégage des vers du poète irlandais, leur musique savoureuse, leur charme enveloppant, le séduisirent. Avec la spontanéité de sa nature, il se mit au travail sans tarder et sans envisager les difficultés qu'il allait avoir à surmonter. Il appropria à son plan le texte de Thomas Moore, qui avait fait germer dans son esprit la conception d'une vaste cantate, d'un *oratorio profane*, ainsi qu'il disait à Kossmaly en lui apprenant qu'il était fort absorbé « par un important travail, le plus considérable qu'il eût entrepris jusqu'alors [1]... »

1. Lettre à Kossmaly, 5 mai 1843.

Il eut à vaincre de nombreuses difficultés pour la confection du livret. Il prit son temps et laissa pendant plusieurs mois s'opérer un travail d'incubation dont sa musique profita sûrement. Il est permis de supposer que lorsqu'il se mit à écrire le *Paradis et la Péri*, l'œuvre entière existait virtuellement dans sa tête. Par là même s'explique la grande rapidité avec laquelle il l'acheva.

Tandis qu'il composait, il prétendit avoir entendu à différentes reprises une voix lui murmurer à l'oreille que ce n'était pas en vain qu'il travaillait et qu'il mettrait au jour un chef-d'œuvre. Cette voix encourageante n'avait pas tort. Il commença à composer sa partition au début du printemps de 1843 et prévint son ami Krüger qu'il l'avait terminée le jour de l'Ascension[1]. Il ajoutait : « J'ai tant et tant mis de notes sur le papier que je risque fort d'avoir oublié mes lettres. »

Enfin, quelques jours après cette fête, il traça au bas de la dernière page de sa partition le mot « Fin », prévint Verhulst qu'il avait heureusement terminé et qu'il remerciait le Seigneur d'avoir soutenu jusqu'au bout ses forces et son génie[2].

Le *Paradis et la Péri* n'étant pas destiné à la scène, il n'était nullement besoin d'en dramatiser le sujet qui du reste ne s'y prêtait guère. Schu-

1. 3 juin 1843.
2. 19 juin 1843.

mann, on le sait, n'avait pas l'intention d'écrire sur cette poétique donnée une œuvre pour le théâtre, mais une importante cantate de concert. Il jugea même à propos d'y introduire un personnage complètement étranger à l'action et chargé de commenter les scènes, de les relier entre elles et de leur donner de la cohésion. C'était là un procédé de l'ancien oratorio et qui rappelait la parabase du théâtre antique, formant toute la partie où le poète s'adressait lui-même aux spectateurs. Le défaut capital du livret est d'être monotone[1]. Cette monotonie naît du peu de variété des situations qu'on retrouve, à peu de chose près, identiques dans la première et dans la seconde partie. Deux parties eussent suffi et le li-

1. Une Péri chassée du Ciel subit le châtiment d'une faute en accomplissant un voyage à travers le monde. Elle rachètera sa faute en offrant au Très-Haut un don précieux. Elle passe donc en revue toutes les richesses de l'Orient et acquiert la certitude que ce ne sont pas là d'assez rares trésors pour lui ouvrir à nouveau les portes du Ciel. Nous la retrouvons bientôt sur un champ de bataille auprès d'un jeune homme qui expire après avoir combattu l'oppresseur de sa patrie. La Péri recueille les dernières gouttes de sang de ce héros et s'écrie dans un élan d'enthousiasme : « Que ceci soit mon offrande. » Elle va reprendre son vol vers le Ciel, tandis que le chœur en *ré* qui termine la première partie, se développe en style fugué sur ces paroles: « Le sang est sacré qui est répandu dans les combats pour la liberté. »

Un chœur d'anges avertit la Péri que le don qui lui rouvrira les portes du Ciel doit être plus précieux encore. Repoussée du paradis, elle revient sur terre pour y trouver un autre présent à offrir au Très-Haut: cette fois, c'est le dernier soupir d'une vierge qui, après avoir voulu sauver son bien-aimé de la peste,

vret, allégé, y eût certainement gagné. De plus, il se dégage de l'ensemble de l'œuvre musicale une impression de longueur dont on ne peut se défendre. La teinte générale du *Paradis et la Péri*, — teinte très vive, hâtons-nous de le dire — est trop uniforme. On se lasse vite, dans les pays chauds, d'un éblouissant soleil qui inonde d'une intense lumière crue les campagnes et ignore les coins d'ombre. Schumann, fasciné par la magie de l'Orient, fut trop oublieux de la loi des contrastes et ne ménagea pas assez les oppositions d'ombres et de lumières. Sa partition est sombre à force d'être lumineuse[1]; néanmoins, considérée dans tous ses détails, elle est de premier ordre.

« Il ne faudrait pas traiter cette importante

meurt dans ses bras, victime de son dévouement. Le Ciel n'est pas encore satisfait.

Le joli chœur des Houris, au début de la troisième partie, nous donne la sensation d'une béatitude tranquille. La Péri qui ne désespère pas, refait avec un courage indomptable un nouveau pèlerinage sur terre, décidée à chercher sans repos ni trêve le don qui la sauvera. Bien entendu, ses efforts sont couronnés de succès. Elle a le pressentiment qu'enfin elle rentrera au Ciel avec ses compagnes. Après avoir offert au Très-Haut les larmes d'un pécheur repentant, elle est exaucée, et son chant triomphal : « O joie, ma tâche est accomplie » aux accents passionnés, est tout débordant d'allégresse. L'œuvre se termine sur un chœur fêtant le triomphe de la Péri.

1. Un homme d'esprit et un musicien fort avisé, M. Henry Céard, disait avec raison en sortant d'une audition du *Paradis et la Péri*, au concert Lamoureux : « C'est la Péri dans un temple protestant ! » C'est une boutade et aussi une critique d'un synthétisme très trouvé.

composition comme un simple recueil de *lieder*. Certes, il y a beaucoup de phrases délicieusement tendres ou mélancoliques, confiées à des voix seules; mais la puissance de Schumann qu'on lui a longtemps contestée, éclate dans la composition de ces grands tableaux du triomphe du roi Guzna, de la peste au bord du Nil, de la prière des fidèles le soir au seuil de la mosquée. Cet ensemble de la bataille, ce chant désolé lorsque le rebelle est frappé à son tour, et cet admirable finale de la première partie, ne sont-ce pas des morceaux d'une ampleur incomparable[1] ? »

Dans la seconde partie, il faut citer le chœur des Génies du Nil, dont le dessin des violoncelles au début se déroule si onduleusement sous les voix. L'instrumentation de ce morceau est ingénieuse et du plus charmant effet: l'alternance des bois et des cordes donne l'impression d'une eau qui s'irise et se moire. Sur le chœur se détachent très heureusement les plaintes de la Péri exilée. Dans le n° 12, Schumann trace un tableau saisissant des plaines de l'Egypte desséchées, ravagées, où succombent les pestiférés. Le chant de la Péri auprès des deux amants endormis pour toujours et le chœur en *si* majeur qui clôt cette seconde partie, sont des pages remarquables.

Dans la troisième partie, le chœur des Houris,

1. Adolphe Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, page 44.

d'une couleur charmante, est bien comme on l'a dit « un poème dans un poème ». Le chœur avec soli : « O saintes larmes du coupable », les ardents transports de la Péri : « O joie, ma tâche est accomplie ! » véritable hymne triomphal, et enfin le chœur final, sont de grandioses et géniales inspirations.

Le *Paradis et la Péri* fut exécuté pour la première fois le 4 décembre 1843, sous la direction de l'auteur. Le succès fut si vif, qu'on dut en donner une seconde audition quelques jours après, le 11 décembre. Le 23 de ce mois, on l'entendit à l'Opéra de Dresde. Ce gros et légitime succès causa une joie profonde à Schumann et contribua à établir sa réputation en Allemagne.

Mme Schumann invita Mendelssohn à la première audition du *Paradis et la Péri*. Celui-ci s'excusa en alléguant le motif qu'il avait reçu la lettre d'invitation trop tard pour se mettre en route. Sa réponse est, du reste, empreinte de la plus affectueuse courtoisie : Mendelssohn [1] prie Mme Schumann de dire à son mari combien il a

1. Il parle cependant avec admiration de Clara Wieck quand elle jouait les œuvres qu'il avait composées : « Tu sauras, écrit-il à sa sœur Fanny, que l'autre jour au concert de Wieck, j'ai entendu pour la première fois mon *Capriccio* en *si* mineur par Clara, qui l'a joué comme un petit démon. Il m'a beaucoup plu et j'en suis ravi sur ma parole, car je le considérais comme une sotte production après l'avoir entendu tant maltraiter par Marx et toi. Avec l'orchestre, il est vraiment charmant et très bon pour les concerts. » (Lettre de Leipzig, 13 novembre 1835).

été profondément heureux du grand succès de cette nouvelle œuvre. Il ajoute aimablement que tous ceux qui lui ont écrit et qu'il a rencontrés, lui ont vanté les beautés de cet ouvrage... Ce triomphe lui a été aussi sensible que si lui-même l'eût remporté.

Nous ne voulons certes pas mettre en doute la sincérité de Mendelssohn, mais constater une fois de plus qu'il montra peu d'empressement à donner à Schumann la preuve de son amitié. En amitié comme en amour, il arrive trop fréquemment que l'un soit la dupe de l'autre. Schiller, dont la nature était si expansive et si généreuse, souffrit des procédés de Gœthe à son égard ; de même Schumann ne fut pas sans déplorer l'indifférence marquée d'un confrère par trop personnel.

On s'étonne que l'auteur du *Songe d'une nuit d'été* soit resté silencieux au sujet des œuvres de son ami. C'est en vain que dans sa volumineuse correspondance on recherche quelque allusion aux ouvrages de Schumann. Celui-ci, cependant, professa toujours à l'endroit de Mendelssohn la plus vive admiration. Il proclama que son ami était le premier musicien de l'époque [1] et poussa l'admiration jusqu'à l'appeler un dieu [2]. Par son physique séduisant, ses goûts affinés, ses relations mondaines, son urbanité, ses succès, sa rare

1. Lettre à Simonin de Sire, 15 mars 1836.
2. Lettre de Leipzig, 1er avril 1836.

distinction, Mendelssohn s'était conquis une place unique et passait aux yeux de Schumann pour un être d'élection, un artiste miraculeusement doué, un génial poète. Le maître de Zwickau, qui était la franchise même, n'eût certes pas sans les penser formulé ces élogieux jugements.

On se demande quelles peuvent être les raisons de la réserve et de l'extrême froideur de Mendelssohn. D'après Spitta[1], il faudrait interpréter ce silence par une idée préconçue, et du reste incompréhensible, de l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*, qui estimait inconciliables le métier de critique et le métier de compositeur. Ce serait là une idée bien mesquine dans le cerveau d'un grand homme[2]!

En avril 1843, Schumann fut nommé professeur de composition et de piano au Conservatoire de Leipzig. On se souvient, qu'à part Dorn, dont il avait très irrégulièrement suivi les leçons, il n'avait jamais eu de maître et qu'il avait appris seul l'harmonie, le contrepoint et la fugue. Son instinct lui avait fait deviner bien des choses qui doivent être inculquées avec méthode à ceux qui

1. Grove, *Dictionnaire de la Musique et des musiciens.*

2. « Schumann conserva cependant jusqu'à la fin de sa vie le meilleur souvenir de son ami. En 1848, un artiste renommé qui fut son hôte, s'avisa de causer de Mendelssohn à la légère et même à le tourner en ridicule. Soudain Schumann se leva et en proie à une colère subite s'écria : « Ah ça, mais Monsieur, qui donc êtes-vous pour vous permettre de parler de la sorte d'un tel maître? » (Jansen, *Die Davidsbündler.*)

n'ont pas la faculté de les découvrir sans guide. Son enseignement dut être très imparfait. Il eut un élève du nom de Charles Ritter qui avait déjà étudié avec Hiller; il affirma que ce jeune homme avait fait quelques progrès sous sa direction. Son voyage en Russie et le mauvais état de sa santé le forcèrent du reste à abandonner cette fonction.

XVI

Frédéric Wieck se réconcilie avec ses enfants. — Excursion en Bohême. — Voyage de Russie. — Projets de voyage en Angleterre. — *Faust*. — Grave maladie. — Schumann quitte Leipzig pour se fixer à Dresde. — Schumann et Wagner. — Études du style contrapuntal. — Le Concerto en *la* mineur et la Symphonie en *ut* majeur. — Diverses compositions.

Frédéric Wieck, après avoir boudé ses enfants pendant quatre ans, s'adoucit enfin et se réconcilia avec son gendre. Deux petites filles qui étaient nées chez les Schumann pendant ce laps de temps, contribuèrent beaucoup à provoquer ce rapprochement.

Ces quatre premières années de vie conjugale d'un couple si uni et si bien assorti, s'écoulèrent dans la retraite et la quiétude. Pas plus que les peuples heureux les familles heureuses n'ont

d'histoire. Le ménage occupait une agréable maison, Inselstrasse, n° 5, et y vivait paisiblement. Schumann travaillait beaucoup, sortait peu et ne voyait que quelques intimes. Il se plaisait dans son intérieur, composait, improvisait, lisait et entretenait une active correspondance. En 1842, il accompagna Clara à Hambourg où elle donna un concert, mais ne voulut pas la suivre jusqu'à Copenhague et revint à Leipzig. Durant l'été 1843, le jeune ménage fit une excursion en Bohême. Bien que ces tournées fussent lucratives, le maître n'aimait pas les entreprendre. Lui qui autrefois avait été d'humeur vagabonde, il s'était attaché à son home et le quittait difficilement. « Je ne sors pas volontiers de mon cercle paisible, disait-il. Je n'y puis songer sans qu'un mortel ennui m'assaille... »

Cependant, il ne voulut point laisser sa femme partir seule pour la Russie. Après avoir confié leurs enfants à Charles Schumann qui habitait Schneeberg, ils quittèrent Leipzig le 26 janvier 1844. Clara Schumann donna des concerts à Riga, à Mittau, à Moscou, et reçut dans ces villes un accueil enthousiaste. A Pétersbourg, où elle joua au théâtre Michel devant l'impératrice et une assistance d'élite, son succès fut éclatant. Schumann tenait Frédéric Wieck au courant des triomphes de Clara et de l'existence agréable et mouvementée que tous deux menaient en Russie.

Ils furent accueillis par les frères Mathieu et Michel Vielhorsky[1], amateurs distingués de musique qui organisèrent des soirées en leur honneur[2]. Le prince d'Oldenbourg, neveu de l'empereur, leur fit visiter son palais[3]. Le maître retrouva à Saint-Pétersbourg son ami Henselt qui le reçut cordialement, et qui contribua beaucoup à le faire pénétrer dans la société aristocratique.

Toutes ses lettres de cette époque prouvent que sa santé était bonne, son moral excellent et que cette tournée lui avait procuré toutes les satisfactions désirables[4].

Il conserva de ce séjour en Russie un si agréable souvenir, qu'il caressa le projet de se déplacer de nouveau et d'aller en Angleterre pour y faire entendre le *Paradis et la Péri*. Il espérait que

1. C'est à Mathieu Vielhorsky que Schumann dédia son Quatuor pour piano (op. 47).

2. A l'une de ces soirées, on exécuta la Symphonie en *si* bémol qui fut conduite par Schumann.

3. Schumann raconte cette visite à Frédéric Wieck, dans une lettre du 1er avril 1844.

4. Aussitôt son retour à Leipzig, il écrivit à son frère Charles et à sa belle-sœur pour les remercier d'avoir pris soin des enfants. Dans cette lettre, où perce la délicatesse de sa nature, il fait allusion aux dépenses et à l'embarras que les enfants ont occasionnés à leurs gardiens. Il avoue ne pouvoir payer l'embarras ; mais pour s'acquitter de la dépense il offre une somme d'argent à sa nièce Pauline, la fille de Charles : « Vous ne devez pas y perdre, dit-il; puisque nous avons gagné de l'argent, acceptez cette somme... Si vous étiez à notre place, vous n'agiriez pas autrement... » (3 juin 1844.)

cette œuvre d'origine britannique serait goûtée à Londres. Mendelssohn et Moscheles l'encouragèrent à entreprendre ce voyage. Les paroles du *Paradis et la Péri* n'étaient pas traduites en anglais, et ce travail présentait quelques difficultés. Chaque fois que Schumann voulait partir pour l'Angleterre, des empêchements surgissaient toujours qui entravaient l'accomplissement de son désir. Une fois de plus, il dut renoncer à passer le détroit. Il eut la satisfaction d'apprendre que la reine Victoria prisait fort sa musique et qu'elle avait fait jouer à Windsor la Symphonie en *si* bémol. Plus tard, lorsqu'il écrivit *Manfred*, il songea à lui dédier cette partition.

En 1844, en pleine maturité de son génie, il commença l'œuvre la plus considérable de sa vie : *Faust*, dont il composa l'Epilogue. Il dut bientôt interrompre ses travaux. Pendant l'été, sa santé s'altéra gravement, et les plus fâcheux symptômes d'une maladie nerveuse dont il avait déjà souffert quand il était étudiant, se manifestèrent à nouveau. Il avait des amnésies, éprouvait d'insurmontables lassitudes ; tout effort lui occasionnait des fatigues telles qu'il ne put continuer *Faust*, et qu'en juin il renonça même à la rédaction de la *Neue Zeitschrift* qu'il dirigeait depuis neuf ans.

Il s'irritait sans motif, s'emportait pour un rien et après de pénibles crises retombait dans un état

de prostration. Il redoutait les endroits élevés, appréhendait d'être victime d'une mort violente. Il était pris de tremblements; fréquemment, ses membres se refroidissaient et s'engourdissaient. Il était épuisé par les insomnies, maigrissait et dépérissait. Bref, il subissait tous les troubles qui affectent les neurasthéniques profondément atteints. La trop grande tension d'esprit, les excès de travail, les efforts qu'il avait déployés pour réaliser l'Epilogue de *Faust*, furent en partie les causes qui provoquèrent ces phénomènes morbides.

Son médecin lui conseilla de ne plus faire de musique, de ne plus en entendre et de changer de résidence. A la fin de l'année, le couple Schumann, après avoir donné le 8 décembre une matinée d'adieu, quitta Leipzig, non pour six mois, comme on le prétendait, mais pour ne plus jamais y revenir définitivement.

Le maître se fixa à Dresde avec sa famille. La situation salubre de cette ville, le traitement énergique auquel il fut soumis, exercèrent une bienfaisante action sur sa santé. Néanmoins, il avait beaucoup changé, ses amis le reconnaissaient à peine et l'on craignait encore pour sa vie. Entouré de soins assidus et d'attentions touchantes, il se rétablit à la longue et se remit au travail. Dès lors, il reprit à Dresde une existence active et mondaine. Il entretint des relations suivies

avec Ferdinand Hiller, Berthold Auerbach, Robert Reinick, Hübner, E. Bendemann. Il fit aussi la connaissance de la veuve de Weber, et de Richard Wagner, alors maître de chapelle à Dresde. La maladie l'avait rendu plus morne et plus silencieux que jamais[1]. En 1845, Hiller et le chef d'orchestre Schubert, amenèrent chez lui Ferdinand David, le remarquable professeur de violon. Tous trois furent reçus de la façon la plus cordiale. « Après les présentations, Schubert et moi, rapporte Hiller, nous prîmes la parole pour rompre un silence des plus pénibles. Schumann et David écoutaient sans placer le moindre mot. Nous leur offrions toutes les occasions pour qu'ils prissent part à la conversation, mais sans aucun succès. Après un bon moment, je commençai à être véritablement gêné. Le maître de la maison me dit alors à voix basse : David parle vraiment

1. A certaines époques de sa vie, Schumann fut insociable. Ferdinand Hiller qui passa avec lui un hiver à Leipzig (1839-1840), raconte qu'il se confinait dans sa chambre et qu'il était inabordable.

Brendel donne un exemple typique du silence obstiné de Schumann. Le maître avait découvert un restaurant où l'on buvait d'excellent vin. Un jour qu'il s'y rendait, il demanda à son ami de vouloir bien l'accompagner. Pendant tout le temps qu'il resta avec Brendel, il ne fit qu'une courte remarque sur le beau temps et la paix heureuse qui régnait sur la nature en ce beau jour d'été. (Annie W. Patterson, page 143.)

Son ami Zuccamaglio lui ayant annoncé sa visite, il répondit : « Je serai charmé de vous voir, mais je vous préviens qu'il n'y a pas grand chose à tirer de moi, je ne parle presque pas ; le soir, un peu plus, surtout au piano ». (Jansen.)

très peu ! — Pas beaucoup, répliquai-je. — C'est très agréable ! répliqua Schumann en souriant malicieusement. »

D'après Hanslick, Wagner aurait dit du maître de Zwickau qu'il était un compositeur des mieux doués, mais un être absolument impossible. Les deux musiciens-poètes eurent une entrevue. Wagner, très loquace, aborda tous les sujets, musique, littérature, politique, philosophie, mais ne put tirer une seule parole de son confrère durant deux heures d'horloge. « Wagner est un homme de grand talent et des mieux renseignés, s'écria Schumann après la visite ; mais il parle sans reprendre haleine, et vraiment on ne peut se contraindre à écouter longtemps sa conversation [1]. »

L'auteur de *Tannhäuser* était remuant, expansif, agréable causeur ; Schumann au contraire était en général d'humeur placide, renfermé et la plupart du temps silencieux. L'intimité ne s'établit jamais entre ces deux génies et pour cause : leurs tempéraments étaient si essentiellement différents [2] !

A cette époque, pour se délasser de ses travaux de composition qui le fatiguaient, le maître

1. Annie W. Patterson, pages 144-145.

2. Voici l'appréciation très concise de Schumann sur *Tannhäuser*. Il se réserve du reste, de faire sur cette œuvre de plus amples observations :

« Un opéra sur lequel on ne peut s'exprimer ainsi en deux mots. Il est certain qu'il a une couleur géniale. Si le musicien

s'adonna surtout au genre scholastique. L'étude de la forme musicale pure fut en quelque sorte un repos pour son esprit. Avec plus d'ardeur que jamais, il étudia Bach qui depuis longtemps déjà était son bréviaire.

Dans la lettre qu'il adressait au professeur Keferstein pour lui demander son appui et les renseignements nécessaires pour obtenir le grade de docteur en philosophie de l'Université d'Iéna, il disait : « Mozart et Haydn connaissaient Bach, mais partiellement. Il faut avouer que s'ils l'avaient étudié à fond, leurs œuvres eussent été plus marquées de son influence. Les combinaisons, la poésie et le caractère de la nouvelle école procèdent surtout de Bach. Mendelssohn ; Benett, Chopin, Hiller et tous les romantiques (je fais allusion aux romantiques allemands — bien entendu) se rapprochent, dans leur musique, beaucoup plus de Bach qu'ils se sont assimilé, que de Mozart. Moi-même, chaque jour, je m'entretiens avec cet esprit élevé et, j'aspire à purifier mon style et à le fortifier, grâce à lui[1]. »

De ces études du style rigoureux naquirent

était aussi mélodique qu'il est riche d'idées, ce serait l'homme de l'époque.

« Il y aurait beaucoup à dire sur l'opéra et il mérite que je me réserve de le faire plus tard. »

(*Ecrits sur la musique*, traduction de Curzon, page 200, nouvelle série.)

1. Lettre à Keferstein, 31 janvier 1840.

Quatre Fugues pour piano (op. 72); les *Etudes pour piano-pédalier* (op. 56); *Six fugues sur le nom de Bach pour orgue* (op. 60); les *Esquisses pour piano-pédalier* (op. 58); Canon de l'op. 124.

L'alliance de l'orchestre et du piano avait tenté Schumann en 1841. Il avait alors commencé le Concerto en *la* mineur qu'il acheva en 1845 et qu'il dédia à Ferdinand Hiller. De nos jours, ce genre est quelque peu tombé en défaveur : on supporte avec aigreur, à nos grands concerts du dimanche, l'audition d'un concerto, et très souvent, on proteste d'une façon bruyante; la pensée des maîtres, sous quelque forme qu'elle se manifeste, ne devrait-elle pas toujours être écoutée avec respect?

Beethoven et Mendelssohn ont conçu dans ce genre d'impérissables œuvres d'art. Nous ne croyons pas que Schumann ait égalé ces deux grands esprits. Cependant, son Concerto en *la* mineur (op. 54) est une composition originale, des mieux venues et des plus attrayantes. Peut-être Rubinstein en fait-il un éloge exagéré lorsqu'il écrit : « Si le Concerto pour violon de Mendelssohn est le type et le modèle de composition pour cet instrument, le Concerto pour piano de Schumann doit être considéré comme le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre dans ce genre de composition... »

Malgré toute la sollicitude dont il était l'objet et les soins dont on l'entourait, le maître eut une

terrible rechute au début de l'année suivante. Son affection nerveuse reparut avec son cortège de désordres inquiétants et il dut renoncer à tout travail. Sa mémoire le trahissait constamment, il arrivait péniblement à rassembler ses idées et il oubliait même les fragments de mélodies qu'il voulait écrire. Néanmoins, durant cette période où sa santé fut si chancelante et donna tant d'inquiétudes à son entourage, il réalisa une œuvre considérable, la Symphonie en *ut* majeur, qui fut jouée au Gewandhaus, sous la direction de Mendelssohn[1].

L'Académie de chant de Berlin décida de donner, à son concert annuel par souscription, une audition intégrale du *Paradis et la Péri*; cette audition eut lieu en mars 1847. Etudiée mollement par des artistes peu familiarisés avec les œuvres de l'école moderne et habitués à ne chanter que du Bach et du Hændel, cette belle cantate fut mal comprise par les interprètes et médiocrement goûtée du public berlinois. La partie instrumentale fut rendue d'une manière très peu satisfaisante par un orchestre d'amateurs. Schumann qui conduisait fut au-dessous de sa tâche.

De retour à Dresde, il voulut acquérir les talents de chef d'orchestre qui lui manquaient et dirigea

1. Voir page 312.

une société chorale que Ferdinand Hiller avait abandonnée à la suite de sa nomination comme directeur de la musique à Düsseldorf. Le maître de Zwickau prit goût à ces nouvelles fonctions et écrivit un solfège; *Ritournelles* (op. 65) sur des paroles de Ruckert, chœurs sans accompagnement en forme de canons pour voix d'hommes; *Romances et Ballades* (op. 64); le chœur final de *Faust* : *Das ewig Weibliche zieht uns an* (l'Eternel Féminin nous appelle); *Trois chants* pour voix d'hommes (op. 62) enfin, les Trios pour piano, violon et violoncelle (op. 63 et 80) en *ré* mineur et en *fa* majeur, œuvres maîtresses dans lesquelles s'affirment l'abondance, la souplesse et la variété de son inspiration. Le premier trio, d'un caractère romantique, est débordant de passion parfois sombre, parfois fougueuse; le second en *la*, plus enjoué, d'une forme châtiée, d'une écriture souple et savante, dénote une science approfondie du contrepoint et une réelle maîtrise dans l'art du développement des idées.

Ce fut à cette époque, qu'il composa l'ouverture de son opéra : *Geneviève*, dont il avait déjà esquissé le premier acte.

XVII

Schumann conçoit le projet d'écrire un opéra. — Ses lectures. — Sa correspondance. — Il fixe son choix sur la légende de sainte Geneviève. — Difficultés qu'il éprouve pour arriver à faire jouer son œuvre. — Causes de l'insuccès de *Geneviève*. — Critiques de l'ouvrage. — *Manfred*. — Diverses compositions.

Certaines mélodies de Schumann sont en quelque sorte du théâtre en raccourci ; elles nous mettent sous les yeux de petites scènes très vivantes, souvent pleines de mouvement et d'intérêt. La forme d'accompagnement qui sertit le dessin mélodique crée le décor et donne de l'unité à ces courtes scènes, si poétiques, si propres à nous ouvrir des perspectives sur le domaine du rêve. L'imagination parfois brode même volontiers une intrigue sur ces simples *lieder*, ou plus exacte-

ment se plaît à terminer le roman concis qui s'y trouve raconté. Qui donc, en écoutant le *Noyer*, n'a pas imaginé toute une charmante histoire, une fraîche idylle?...

De plus, il est certain que ces *lieder* seraient fort bien en place dans nombre de situations dramatiques connues.

Elle est à toi, par exemple, serait tout à fait bien dans la bouche de Werther, lorsqu'il a la certitude que Charlotte l'aime; c'est bien l'ardente formule sonore, le chant d'allégresse qui pourrait exprimer l'enivrement de Roméo sous le balcon de Juliette et que Faust aurait pu chanter en attendant Marguerite dans le bleu jardin...

A en juger par ses mélodies, si nous sommes autorisés à croire que le maître de Zwickau possédait le sens du théâtre, il faut convenir que *Geneviève* ruine quelque peu cette opinion. Bien que cet opéra renferme des beautés de premier ordre, on est forcé de reconnaître qu'à la scène, elles ne produisent pas tout l'effet qu'on pourrait en attendre à la lecture. Cela tient à des causes que nous allons rechercher.

C'est un fait que l'amalgame de plusieurs éléments indiscutablement beaux est souvent susceptible de produire un ensemble défectueux. *Geneviève* n'est pas de ces œuvres dont on dit : elles ne résistent pas à l'analyse; elle est au contraire de celles qui gagnent à être étudiées

dans leurs détails et auxquelles une vue d'ensemble n'est pas favorable. Il ne faudrait pas lui appliquer les paroles du chœur des jardinières du *Second Faust :*

« Nous avons disposé avec symétrie toutes sortes de découpures coloriées ; vous pouvez critiquer les détails, mais l'ensemble vous attire... »

L'ensemble de *Geneviève* ne séduit pas et le détail captive. Sans tomber dans le paradoxe, on ne risque pas de se tromper en soutenant que cet opéra renferme trop de finesses et de subtilités pour le théâtre.

Le fignolage le plus artistique, les demi-teintes, les nuances trop multipliées disparaissent la plupart du temps à la scène. On ne peint pas un décor ou une fresque avec le fini et la délicatesse d'un tableau de genre, sous peine de travailler en pure perte et d'assister à l'effondrement des effets sur lesquels, bien à tort, on comptait le plus. L'homme de théâtre possède un instinct qui le garantit de ces erreurs.

Schumann, en écrivant *Geneviève*, fit fausse route, de bonne foi du reste, ainsi qu'il arrive toujours lorsque pareille mésaventure survient à un grand artiste. Il déclare avec une admirable conviction : « D'un bout à l'autre de l'ouvrage, pas une mesure qui ne soit dramatique. » Les génies ne se trompent jamais à demi. Après tout, peut-être le maître avait-il raison : toutes les

mesures de son œuvre sont dramatiques, mais l'œuvre ne l'est pas.

L'auteur de *Geneviève* avait en horreur les gros effets faciles qui trop souvent déterminent le succès d'un opéra; il lui répugnait d'employer des procédés qu'il jugeait indignes d'un compositeur probe et sincère. On n'ignore pas la haine artistique qu'il nourrissait à l'endroit de Meyerbeer; ses critiques véhémentes et acerbes témoignent de son horreur et de son mépris pour les concessions faites en vue de conquérir les applaudissements du public. Il est fort rare qu'avec ce parti pris de ne rien concéder au goût du jour, on obtienne au théâtre un succès immédiat.

Il y a de nombreux chefs-d'œuvre qui n'ont pas été compris dès leur apparition; depuis, on les a acclamés et ils ont reçu la consécration d'un triomphe définitif. Nous doutons fort qu'une sentence d'appel revise les premiers jugements portés sur *Geneviève*.

En 1841, Schumann avait déjà l'intention d'écrire pour la scène un ouvrage important. Au mois d'octobre de la même année, il fit part de ses intentions à Griepenkerl et lui demanda un livret d'opéra. Composer un *opéra allemand!* C'était un rêve, c'était ce qu'il demandait au ciel dans « ses prières du soir et du matin ».

Ce projet ne devait aboutir que quelques années plus tard. En 1842, dans la *Zeitschrift*, il

s'insurgeait contre l'apathie des compositeurs de son pays :

« Il serait temps, s'écriait-il, qu'ils fissent mentir le reproche qu'on leur adresse depuis une éternité, d'être assez lâches pour laisser le champ libre aux Italiens et aux Français. Mais à ce sujet, il y aurait un mot à dire aux poètes allemands. »

Entre temps, Schumann lut de nombreux ouvrages dont Wasielewski donne la liste : *Faust*, *Héloïse et Abélard*, *Marie Stuart*, *Sakountala*, etc... Une lettre du 22 janvier 1844 nous apprend que Zuccamaglio l'avait engagé à mettre en musique *Mokanna* de Thomas Moore et l'*Invasion de l'Espagne par les Maures*. Il compte bien qu'au mois de mai, à son retour de Russie, il trouvera le livret achevé.

Les projets agités dans cette correspondance n'aboutirent pas, et le maître se contenta d'écrire un air et un chœur pour un opéra tiré du *Corsaire* de Byron. Il semble s'être fort occupé de musique de théâtre pendant les années qui suivirent. En 1847, les impressions qu'il nota sur les opéras qu'il entendit prouvent que la scène l'attirait de nouveau. Il lut alors les tragédies de Tiecke et de Hebbel et s'intéressa fort à la légende de sainte Geneviève sur laquelle il fixa son choix. Ce fut là une fâcheuse détermination.

Hebbel refusant de se charger de la rédaction

du livret, Robert Reinick, le poète-peintre, dut s'acquitter de cette tâche. Ses efforts ne furent pas couronnés de succès.

Schumann jugea indispensable de remanier le poème. Il le remania tant et si bien qu'il l'engloutit et l'effaça sous des retouches successives au point de le rendre méconnaissable. Manquant de sens dramatique dans le choix et le développement de son sujet, pour comble de malheur, il manqua de sens dramatique dans sa musique. Romantique et lyrique, il s'attacha bien plus à rendre les états d'âme de ses personnages qu'à nous dépeindre les événements dramatiques qui devaient provoquer ces états d'âme.

Quiconque fait du théâtre ne doit jamais oublier l'*ad eventum festinet*, d'Horace. C'est un excellent précepte. Or, dans *Geneviève*, l'action piétine et l'intérêt languit.

Toutes les idées sont bonnes au théâtre, pourvu qu'elles soient dramatiquement traitées. Le triomphe de l'innocence est une idée suffisante pour faire pivoter une action. Par malheur, il y a tout lieu de croire que Schumann se préoccupa beaucoup trop de la musique et pas assez de la bonne ordonnance des scènes et de la marche de l'action [1].

1. Voici en quelques mots le sujet de *Geneviève*, du reste si connu :

Geneviève, fille d'un duc de Brabant, a épousé Siffroi, palatin

Par une lettre du 4 novembre 1848 adressée à Verhulst, nous apprenons qu'il travailla activement à sa partition, du mois de janvier au mois d'août de cette même année. A la fin de 1847, il avait terminé le premier acte de *Geneviève*, dont un an auparavant il avait écrit l'ouverture (op. 81).

Dans cette épître, il entretient Verhulst de la satisfaction qu'il éprouve d'avoir exprimé ses idées musicales d'une façon heureuse. Il parle de la paix domestique et du bonheur qui règnent à son foyer, de sa femme qu'il chérit, de la naissance d'un fils, et il fait allusion aux accès de mélancolie qui l'assiègent parfois... Il exprime aussi son vif désir d'entendre bientôt son œuvre à laquelle il vient de mettre la dernière main, mais il avoue n'avoir tenté aucune démarche dans ce but. Il met cette inaction sur le compte de l'as-

d'Offtindink au pays de Trêves. Le palatin se joint à l'armée de Charles Martel qui va combattre le Sarrasin Abdoul-Rahman, et en partant, confie sa femme à Golo, un traître dont la perfidie égale celle d'Iago. Ce misérable essaie de séduire Geneviève et, furieux de n'être point arrivé à ses fins, la dénonce comme infidèle et comme ayant mis au monde un enfant adultérin. Siffroi ordonne à Golo de faire noyer Geneviève et son fils. Les serviteurs chargés d'exécuter cet ordre s'attendrissent et abandonnent les victimes près du lac où ils devaient les faire périr. Quelques années plus tard, Siffroi, qui chasse, les découvre en poursuivant une biche qui les allaitait. Il reconnaît l'innocence de Geneviève et la trahison de Golo qu'il condamne à être écartelé par quatre taureaux indomptés.

La légende rapporte que Geneviève fit élever à la Vierge la Chapelle de Frauenkirchen.

pect troublé du monde. Les tempêtes de 1848 ne l'avaient cependant pas empêché de travailler : durant cette année, une des plus fécondes de sa carrière, il avait achevé *Geneviève*.

Il songea à porter son œuvre à Leipzig où il comptait de fervents admirateurs et des amis dévoués. Il se mit en rapport avec le chef d'orchestre Jules Rietz; de la correspondance échangée entre eux, il ressort que le directeur du théâtre, Wirsing, montra peu d'empressement à prendre une décision. Cependant ces pourparlers ne restèrent pas sans résultats; car, en novembre 1848, le compositeur posa des conditions qui ne furent pas repoussées : il discuta ses droits d'auteur, stipula que le livret resterait sa propriété et demanda qu'on fixât l'époque de la première représentation. D'un commun accord, on choisit la date du 15 février 1849.

Cette partition à laquelle semblait être attaché un mauvais sort, devait encore donner bien du tracas et des soucis à son auteur.

L'hiver s'écoula et à Pâques rien n'était encore décidé : on tergiversait, on hésitait toujours.

Dès lors Schumann qui faisait le pénible apprentissage du métier d'auteur dramatique, devient nerveux et confie à Härtel le chagrin que lui causent tous ces retards. D'une nature inquiète, il se tourmente et suppose des intrigues, car il

reçoit une lettre d'un mauvais plaisant sans doute, dans laquelle il est raconté que Rietz lui est hostile. Il s'affecte, bien qu'il soit convaincu de la fausseté de ce racontar, et sans plus tarder il écrit au chef d'orchestre pour le mettre au courant de ces commérages auxquels il n'accorde du reste aucune créance ; une fois de plus, il le presse de faire son possible pour hâter une solution qui a trop tardé.

Bref, après bien des traverses on est sur le point d'aboutir, et l'on décide que *Geneviève* sera représentée dans le courant de l'été 1849. C'est la saison où l'on déserte la ville pour la campagne. « Qui donc va au théâtre en mai ou en juin et ne préfère pas se promener dans les bois? » écrit Schumann à Härtel.

Le projet avorte encore, et cette fois, c'est le compositeur qui se trouve empêché. On profite de l'occasion pour remettre aux calendes grecques cette fameuse première. Mais Schumann ne lâche point prise : devant les obstacles qui se multiplient, son énergie ne s'émousse pas; il songe même à intenter un procès à Wirsing, qu'il traite de « violateur de la foi jurée », et il veut mettre le public au courant de son cas. Par bonheur, des amis prudents ont le bon esprit de le faire renoncer à ces projets belliqueux.

Bref, *Geneviève* fut jouée le 25 juin 1850. L'opéra remporta un succès d'estime; il plut à

quelques connaisseurs et aux musiciens de métier, entre autres à Spohr. Le public, qui est arbitre souverain en matière de théâtre, resta froid.

Bien qu'on fût en été, la salle fut remplie. Le grand succès du *Paradis et la Péri* avait mis Schumann au premier rang des compositeurs.

La critique fut presque unanime à reconnaître que l'action est languissante, d'une déplorable lenteur et que les scènes sont fort maladroitement reliées entre elles.

Le chef des *Davidsbündler*, qui avait son franc-parler et des idées très arrêtées en art, était fort sensible à la critique. A propos de *Geneviève*, il engagea une polémique acerbe avec son ami le Dr Krüger, qui avait malmené l'œuvre dans la *Neue Zeitschrift*, et se brouilla avec lui.

A Leipzig, *Geneviève* n'eut que trois représentations (25, 28 et 30 juin). Cet opéra fut joué le 12 octobre 1873 à Munich; le 8 janvier 1874 à Vienne; un mois plus tard à Wiesbaden, puis enfin à Weimar, à Carlsruhe, à Berlin, à Hambourg[1].

L'ouverture de *Geneviève*, pittoresque, descriptive et colorée, est un remarquable morceau

1. Le 16 décembre 1894, M. Eugène d'Harcourt donna une audition intégrale de l'œuvre de Schumann.

Voici un excellent et très fidèle compte rendu de cette audition : « Je ne sais quel effet produirait à la scène une représentation de *Geneviève*, mais, je dois à la vérité de déclarer que l'audition dans un concert en est légèrement fastidieuse. L'abus des mêmes rythmes, la monotonie des contextures mélodiques, sont choses malheureusement évidentes et la naïve

symphonique. Le sujet de l'action s'y développe à merveille en raccourci et la musique le résume de la plus claire façon. Le largo du début, d'une couleur sombre, indique la lutte qui va s'engager entre la perfidie et l'amour le plus pur. Le 6/4 passionné qui s'y enchaîne, d'un rythme si heureux, est interrompu par la fanfare des cors, à laquelle succède le chaleureux et tendre motif du triomphe de l'innocence. Après un nouvel appel des cors, le thème fragmenté du largo traité en canons ramène le clair et tendre motif d'amour exposé dans toute sa simplicité et délicatement harmonisé en *si* majeur, sur une pédale de la quinte et modulant sans transition en *si* bémol, par un mouvement de basse descendant d'un demi-ton, du *fa* dièze au *fa* naturel formant pédale à son tour.

et vieille légende de *Geneviève de Brabant* n'aura guère chance de passionner le public.

« De belles pages où le Schumann des grands jours se retrouve dans toute son originale vigueur sont à signaler.

« L'ouverture, maintes fois entendue au Cirque d'été, un admirable choral par lequel s'ouvre le premier acte, impressionnent favorablement dès le début de l'œuvre ; le double chœur des guerriers, le délicieux duo entre Golo et Geneviève, le chœur des valets allant surprendre la malheureuse châtelaine au milieu de la nuit ; un charmant duo pour voix de femme : « Tiède effluve, doux parfum », accompagné par les clarinettes, tels sont les points saillants d'un ouvrage qu'on ne saura en son ensemble comparer même de loin à *Manfred*, ou au *Paradis et la Péri*. »

(Ed. Stoullig et E. Noël, *Annales du Théâtre et de la Musique*, 1894, p. 609 et 610.)

L'effet est charmant et d'une douceur pénétrante. La phrase passionnée revient à nouveau et les cors éclatent plus sonores pour ramener, triomphalement clamé par tous les instruments, le chant de victoire de l'innocence qui, vigoureux, plein d'exubérance, s'épanouit dans toute sa force.

C'est bien là une page où l'on retrouve « le Schumann des grands jours[1] ».

Voici quelques critiques qui ont été formulées sur *Geneviève* :

Wasielewski signale les défauts du livret : il estime que la marche de l'action est défectueuse et le dénoûment absolument mauvais.

« Les phrases mélodiques qui caractérisent si justement l'état d'âme de Golo, au lieu d'être reliées entre elles et de réaliser cette belle unité qu'on trouve dans les mélodies du maître, sont arrangées sans souci de cohésion, en sorte que l'action se développe par soubresauts et nullement motivée par des faits concrets[2] ».

Reissmann est d'avis que Schumann se trompa

1. « Cette ouverture est un résumé qui suffit à proclamer le sens général de l'œuvre, à en fêter l'heureux dénouement. Comment se méprendre à ces appels répétés de cors, suivis de réponses où s'affirme, où déborde avec d'énergiques transports une tendresse à toute épreuve, à ces accents de victorieuse allégresse, plus vibrants peut-être encore (et ce n'est pas peu dire) que ceux qui éclatent ailleurs pour celébrer le triomphe de la Péri? » (Léonce Mesnard, *Etude sur Robert Schumann*, p. 50 et 51.)

2. Reissmann, *Schumann's life and works*, trad. Alger, p. 178.

dans le choix de son sujet et sur l'idée qu'il se fit de la musique dramatique :

« En poète lyrique, il s'attacha à dévoiler les replis du cœur humain, alors que dans une action scénique on doit mettre sous les yeux des spectateurs des personnages qui agissent... Mais aucun maître ne pouvait mieux peindre la coupable passion et les perfides agissements d'un Golo; aucun ne pouvait donner un tableau plus réussi du pur et sincère amour de l'héroïne pour le Paladin...

« Néanmoins, toutes ces délicatesses ont peu de cohésion. Aucun incident psychologique n'échappe à l'auteur: il s'en empare et les traduit, en oubliant de les enchaîner comme il faudrait pour donner de l'intérêt et du mouvement à l'action[1] ».

M. Mesnard reconnaît que dans *Geneviève*, « Schumann a su conserver une indépendance qu'il qualifie de relative, mais d'autant plus méritoire, qu'il avait à se garder de fort près d'un double péril, celui de rompre ouvertement avec la tradition consacrée par des chefs-d'œuvre et celui de se perdre dans une imitation qui s'offrait d'elle-même[2] ».

Il n'est que trop vrai qu'on arrive parfois à déplaire à tout le monde, lorsque par un système

1. Reissmann, *Schumann's life and works*, p. 178.
2. Léonce Mesnard, *Etude sur Robert Schumann*, p. 46.

de concessions et de compensations étudiées, on veut se concilier tous les suffrages. Schumann ne fit pas de ces calculs et n'échafauda pas de combinaisons pour obtenir le succès. Il ne l'obtint du reste pas.

Dans *Geneviève*, il suivit simplement l'impulsion de sa nature, sans tenir assez compte des exigences que le théâtre impose. Il se trompa, nous le répétons, parce qu'il voulut substituer la réflexion à l'instinct et qu'il perdit de vue la grande ligne du drame pour se noyer dans les détails d'une psychologie raffinée.

Manfred remonte à cette époque[1]. Byron s'est identifié avec son héros et Schumann a reproduit musicalement l'âme du poète anglais en s'identifiant lui-même avec Manfred. Nul drame ne pouvait avoir plus d'attirance pour un génial névrosé, tourmenté par la solution des problèmes de l'au-delà et dont l'esprit manifestait les prodromes d'une folie qui devait à la longue terrasser ses facultés. Jamais il ne travailla avec plus d'acharnement à une époque de sa vie où le repos lui était recommandé. Il cédait parfois aux pressantes sollicitations de ceux qui l'aimaient et consentait à interrompre son labeur, mais les heures d'inaction lui étaient à charge; des idées fixes l'assiégeaient et de lugubres pressentiments le harce-

1. Voir pages 328 à 341.

laient. Le travail était pour lui un dérivatif à ses sombres pensées. On ne peut concevoir un spectacle plus douloureux que celui d'un homme luttant désespérement contre la folie et gardant une raison suffisamment lucide pour observer les progrès d'un mal incurable.

On imagine les angoisses de Schumann lorsqu'il se demandait si le sort lui laisserait le temps de donner une forme à toutes les idées qui se pressaient en foule dans son cerveau. L'appréhension d'être brusquement arrêté dans l'accomplissement de sa tâche doublait son courage et son énergie. On n'échappe pas à sa destinée : le maître de Zwickau était un apôtre et devait être un martyr de l'art. Sans calcul intéressé d'aucune sorte, sans briguer les honneurs qui le laissaient indifférent, il dépensait généreusement ses forces pour le triomphe du beau ; il était décidé à se sacrifier jusqu'au bout à ce noble but, et n'avait pour toute récompense que la joie de produire.

L'œuvre de Lord Byron l'attirait et le séduisait. « Jamais, prétendait-il en écrivant *Manfred*, je ne me suis livré avec autant d'ardeur à une composition. » Il n'était pas rare à cette période critique de sa vie que sa femme et ses amis le trouvassent surexcité, tout en larmes, énervé parfois au point de ne pouvoir plus se dominer.

De l'année 1848 datent le chœur de *Faust : Gerettet ist das edle Glied* (La noble race est

délivrée) ; *Weihnachts-Album* (Album de Noël) (op. 68) ; *Album pour la jeunesse ; Le Chant de l'Avent* (op. 71), sur des paroles de Ruckert ; les *Walderscenen* (Scènes des bois) (op. 82) et les *Reflets d'Orient* (op. 66), six Impromptus pour piano à quatre mains. On ne retrouve certes pas dans cette suite la peinture des magnificences orientales. Ces pièces portent le titre qui leur convient : ce sont des reflets légèrement estompés, mollement adoucis par l'imagination d'un homme du Nord. La personnalité du maître y éclate bien plus que la couleur locale.

XVIII

Les chœurs de *Faust* : auditions à Dresde, à Leipzig, à Weimar. — Apogée de la carrière artistique du maître. — Schumann succède à Ferdinand Hiller. — Son départ pour Düsseldorf. — Sa vie dans cette nouvelle résidence. — Ouverture de la *Fiancée de Messine*. — *Hermann et Dorothée* — *Le Pèlerinage de la Rose*. — Voyage en Suisse. — Schumann préside à Anvers un concours de sociétés chorales.

Pendant l'année 1844, le maître s'était exclusivement occupé de la musique de l'Epilogue de *Faust*; en 1847 il avait terminé le chœur *Das ewig Weibliche zieht uns an*. Ces compositions, d'une resplendissante beauté, témoignent de la plus haute élévation de pensée et d'une savante écriture polyphonique mise au service de la plus pure inspiration. Elles furent exécutées pour la première fois à Dresde, en séance privée, le

25 juin 1848. Quelques jours après cette audition, Schumann apprenait à son ami Nottebohm que ces chœurs fort bien interprétés avaient produit un grand effet[1]. Il exprimait dans cette lettre sa satisfaction à ce sujet et constatait que les fragments de son *Faust* avaient beaucoup plus impressionné l'auditoire que le *Paradis et la Péri*; sans doute, ajoutait-il, à cause du beau et noble langage de Gœthe.

En réalité, jamais il ne s'était élevé aussi haut; jamais jusqu'alors il n'avait écrit une musique se rapprochant davantage de l'idéal entrevu. Et certes, il pouvait juger son œuvre en toute impartialité, avec un recul de plusieurs années, car elle existait en partie depuis 1844. En 1849, il faisait la remarque à Härtel que ces *Chœurs séraphiques* reposaient dans ses cartons depuis près de cinq ans et qu'il les y eût peut-être oubliés, si la circonstance ne s'était présentée de les faire entendre. Le 28 août 1849, en effet, on les exécuta à Dresde, à l'occasion du centenaire de la naissance de Gœthe, et le 29 août à Leipzig et à Weimar durant les fêtes qui furent données pour célébrer cette date avec éclat. Schumann regrettait de ne pas avoir le manteau de Faust pour se transporter dans ces différentes villes!

A Dresde, l'œuvre fut accueillie avec faveur et

1. 3 juillet 1848.

même on peut dire chaleureusement[1]. A Weimar et à Leipzig — surtout dans cette dernière ville — elle fut beaucoup discutée et moins goûtée, ce qui surprit Schumann, car il y comptait de chauds admirateurs qui avaient souvent applaudi ses œuvres au Gewandhaus. Ce fut au Gewandhaus qu'eut lieu en 1862 la première audition intégrale de *Faust* sous la direction de Reinecke.

L'année 1849 marque l'apogée de la carrière artistique du maître. Un flot de fraîche inspiration jaillit de son cerveau. Jamais son activité ne fut plus grande; il mit au jour plus de trente œuvres de genre divers, dont la plupart sont de longue haleine[2]. Comme autrefois au « Kaffeebaum » de Leipzig, il se rendait souvent le soir

1. Schumann écrivit à Brendel qu'il était satisfait de l'interprétation. « L'auditoire, dit-il, a écouté avec la plus vive attention l'air du Doctor Marianus. » (1er septembre 1849.) — Weixelstofer et Mlle Schwarzbach chantaient les soli.

2. Quatre pièces pour piano à quatre mains. — Walderscenen (op. 82). — Phantasiestücke pour clarinette et piano (op. 73). — Adagio et allegro pour cor et piano (op. 70). — Concertstück pour quatre cors et orchestre (op. 86). — Ballades et Romances (cah. I, op. 67; cah. II, op. 75; cah. III, op. 145; cah. IV, op. 146). — Romances (cah. I, op. 69; cah. II, op. 91). — Chansons espagnoles (op. 74). — Cinq pièces faciles en style populaire pour violoncelle et piano (op. 102). — Album pour la jeunesse (op. 79). — Jagdlieder (op. 137). — Motet; double chœur pour voix d'hommes (op. 93). — Minnespiel (op. 101). — Quatre marches pour piano (op. 76). — Pas redoublé (no 14 de op. 76). — Chansons de Wilhem Meister et *Requiem* de *Mignon* (op. 98). — Scènes de la Cathédrale, du Jardin, d'Ariel et du Réveil de *Faust*. — Quatre duettos (op. 78). — Douze pièces pour piano à quatre mains (op. 85). — Introduction et Allegro

dans un restaurant fréquenté de Dresde et là, nullement dérangé par le murmure des conversations, il ne cessait de travailler et de poursuivre le développement de ses idées.

Il raconte à Härtel[1] qu'il composa à Kreische, aux environs de Dresde, sa mélodie : *Connais-tu le pays*[2] *?*, tandis qu'autour de lui les enfants se livraient à leurs jeux bruyants.

Malgré les craintes des siens et de ses amis, ce redoublement d'activité ne fut point préjudiciable à sa santé, qui s'était sensiblement améliorée. Il aspirait alors à une position régulière. Déjà, en 1847, il s'était inquiété d'obtenir la place vacante de directeur du Conservatoire de Vienne ; ses démarches n'avaient point abouti. C'est un fait que Vienne ne lui porta jamais bonheur : il y avait échoué dans son entreprise d'y transplanter la

(op. 92). — Quatre doubles chœurs (op. 141). — Wachtlied (op. 108). — Chansons espagnoles (op. 138). — Trois mélodies sur des paroles de Byron (op. 95). — Trois Romances pour hautbois et piano (op. 94). — Schön Hedwig (op. 106).

1. Lettre du 23 juin 1849.

2. C'est à cette époque qu'il écrivit le *Requiem* de *Mignon*. Nul mieux que lui n'a déchiffré l'âme de la jeune fille, nul n'en a fait une peinture plus exacte. M. L. Elher dit avec un sens artistique très juste : « Ni Beethoven, ni Ary Scheffer, n'ont à l'égal de Schumann pénétré le type de Mignon, deviné l'indéchiffrable énigme de cette existence, ni réussi à reproduire aussi bien qu'il l'a fait l'immortelle splendeur de ces strophes dans lesquelles Mignon exprime l'idéale langueur d'une âme aspirant à revoir sa patrie. La couleur, celle même du spirituel Scheffer, présente quelque chose de plus matériel que le son. Un art plastique pouvait tout au plus esquisser le portrait de Mignon ; mais pour pénétrer complètement le côté

Neue Zeitschrift, et sa musique n'y avait jamais été goûtée. Son heure n'était pas encore venue. Vienne a, depuis, largement fait amende honorable à Schumann.

En 1849, il ambitionna le poste de directeur des concerts du Gewandhaus, que Rietz occupait depuis la mort de Mendelssohn. « Je serais heureux, disait-il, que la chose réussît. J'aspire à une fonction régulière. Je n'oublie pas les années durant lesquelles j'ai vécu exclusivement en compositeur, et bien que je sache qu'une époque aussi productive ne reviendra peut-être plus pour moi, je me sens cependant poussé vers une vie active. Mon plus vif désir serait de contribuer à maintenir la renommée dont l'institution jouit depuis si longtemps. »

Ce désir ne fut point exaucé, car Rietz, qui de-

mystérieux et transcendental de cette création, il nous est encore nécessaire d'appeler à notre aide la contemplation du type lui-même dans l'œuvre du poète. »

Que Schumann n'ait pu s'abstenir de prendre part aux obsèques de Mignon, qu'il ait écrit dans ce but le superbe *Requiem* que vous savez, dont l'audition révèle l'étrangeté au point de vue des rites funèbres, toutes ces choses vous paraîtront naturelles si vous réfléchissez à l'intention nettement affirmée par l'auteur, qui eut soin de confier à deux chœurs invisibles l'interrogatoire : « Qu'apportez-vous à cette assemblée silencieuse? » question à laquelle quatre enfants entourant le sarcophage répondent : « Nous vous amenons un compagnon fatigué. » Alors commence le chœur alterné, le plus charmant qui se puisse rêver. Ce chant se prolonge jusqu'à la conclusion qui est tout imprégnée du divin sentiment de propitiation que ce poète sait toujours retrouver pour nous ramener à la vie.....

vait succéder à Nicolaï comme maître de chapelle du roi, ne quitta pas Leipzig.

Sur ces entrefaites, Ferdinand Hiller, qui était directeur de la musique à Düsseldorf, fut nommé maître de chapelle à Cologne. Désireux d'avoir Schumann pour successeur, il le désigna et entra en pourparlers avec lui. Bien que cette proposition sourît tout d'abord au maître de Zwickau, il hésita avant de donner une réponse définitive. Les mauvais renseignements qu'on lui avait fournis sur l'état de la musique à Düsseldorf ne l'encourageaient pas à accepter cette place. De plus, il lui en coûtait d'abandonner Dresde, qu'il habitait depuis plusieurs années et où sa santé s'était rétablie. Comme on lui avait fait espérer sa nomination de maître de chapelle du roi de Saxe, il ne se hâtait pas de prendre un parti. La correspondance qu'il échangea avec Hiller témoigne de son peu d'enthousiasme à se déplacer. Il dit à son ami : « J'ai consulté une géographie sur Düsseldorf : entre autres monuments, cette ville possède trois couvents et une maison de fous..... »

Cette dernière remarque ne manqua point de l'affecter. Cependant, il se hâte d'ajouter : « Il faut soigneusement nous garder contre des impressions de cette nature... Toute approche de tristesse doit m'être soigneusement évitée. Nous autres musiciens, nous avons beau vivre souvent

sur les sommets ensoleillés, les infortunes de l'existence nous atteignent quand elles se dévoilent à nos yeux dans toute leur horreur[1]... »

Il eut parfois des visions précises de l'avenir : on se souvient qu'en composant le *Paradis et la Péri*, il avait entendu une voix lui murmurer à l'oreille qu'il produirait un chef-d'œuvre. Lorsqu'il se trouvait à Prague, il eut, en écrivant *Nachtstücke*, de funèbres hallucinations et le pressentiment qu'un de ses frères était mort; peu après, il recevait une lettre de Thérèse qui lui annonçait la mort d'Édouard.

Après avoir mûrement réfléchi, il accepta la succession de Ferdinand Hiller. En automne, il quitta Dresde et arriva à Düsseldorf avec sa famille le 2 septembre 1850. Il y fut accueilli avec sympathie. Au concert d'ouverture de la saison, Tausch conduisit des fragments de *Geneviève* et la première partie du *Paradis et la Péri*. Ces œuvres furent appréciées et chaleureusement applaudies, ainsi que plusieurs mélodies qu'on entendit à ce concert. On sait quelle ardeur Schumann déployait pour le triomphe de ses idées et pour populariser les œuvres de ses confrères; il organisa d'intéressantes auditions d'ouvrages contemporains. Ce fut le 24 octobre 1850 qu'il dirigea pour la première fois l'orchestre de Düsseldorf.

1. 3 décembre 1849.

Les premiers mois de séjour dans cette nouvelle résidence se passèrent agréablement.

Durant l'été de 1851, il écrivait au Docteur Klitzch qu'il était satisfait de sa position, bien que le métier de chef d'orchestre le fatiguât beaucoup [1]. Il aimait la nature, trouvait Düsseldorf charmant et les environs fort agréables [2].

Malgré toute sa science musicale, son bon vouloir et ses efforts, il n'avait pas acquis les qualités de chef d'orchestre. Nerveux et irascible, il s'emportait facilement. En général, il se contentait de faire jouer un morceau d'un bout à l'autre et demandait qu'on le recommençât si l'exécution avait été imparfaite. Il ne se souvenait pas assez que Mendelssohn, merveilleux *conductor*, se donnait la peine de faire étudier une œuvre bribe par bribe, qu'il ne laissait rien passer qui ne fût au point, et qu'il obtenait de la sorte des exécutions impeccables. Le maître de Zwickau manquait de coup d'œil, de promptitude, d'énergie. Il n'avait pas cette entière possession de soi-même, si indispensable pour diriger une phalange d'instrumentistes; il n'avait pas non plus ce fluide qu'un chef communique à ses musiciens, ni la fougue nécessaire pour les entraîner. Ses attaques étaient indécises et molles; souvent on attendait de lui un signal qui arrivait trop tardivement. Il se ren-

1. 9 août 1851.
2. 20 novembre 1851.

dait compte que les exécutions étaient imparfaites et s'en alarmait sans pouvoir y remédier efficacement.

Plus que jamais, il se plaisait dans son intérieur, auprès de sa femme qu'il aimait et de ses enfants qu'il adorait. Lorsque, le soir venu, il se retrouvait au milieu des siens, ses soucis s'envolaient, ses tristesses et ses noirs pressentiments se dissipaient; parfois même, il devenait bavard. Il s'occupait beaucoup de ses enfants, s'ingéniait à les intéresser et s'appliquait à développer leur goût musical et leur intelligence.

Parmi les œuvres capitales de cette période, il faut citer la Symphonie en *mi* bémol, connue sous le nom de Symphonie Rhénane, qu'il avait commencée à Dresde et qu'il termina à Düsseldorf[1]; plusieurs scènes importantes de *Faust* et l'ouverture de la *Fiancée de Messine*. La lecture de la tragédie de Schiller lui donna l'idée d'écrire cette ouverture au cours de laquelle il décrit la lutte des deux frères, don Manuel et don César, que le Destin a conduits sur les pas de la jeune princesse leur sœur, et qui éprouvent pour elle la plus ardente passion. Don Manuel est frappé par son frère qui, en proie au désespoir, se tue.

Ce sujet l'avait séduit, et il avait l'intention de composer un opéra sur le livret que Richard Pohl

1. Voir p. 314.

avait tiré de la tragédie de Schiller. Ce projet avorta. Il crut qu'il serait mieux inspiré par l'*Hermann et Dorothée* de Gœthe. Cette épopée champêtre lui inspira, en effet, une page charmante, un peu idyllique, au cours de laquelle, en une tendre phrase musicale pleine d'effusion, il retrace l'épisode de Dorothée accueillie dans la demeure du père d'Hermann, aubergiste du *Lion d'Or*.

On entend, dès le début de cette pièce symphonique, la *Marseillaise*, qui est heureusement développée dans le courant de l'œuvre; à la fin, elle va s'éteignant progressivement dans le lointain.

C'est grand dommage que Schumann se soit simplement borné à écrire une ouverture pour *Hermann et Dorothée*. On eût tiré et bien entendu, on tirerait encore du poème de Gœthe une action scénique intéressante. L'aubergiste du *Lion d'Or*, homme par trop pratique, est bien un peu prolixe au sujet des qualités que doit posséder une bonne ménagère, mais le poème renferme de moins prosaïques discours que ceux du père de famille. Hermann faisant à sa mère l'aveu de son amour, la rencontre des jeunes gens à la fontaine, leur arrivée à l'auberge lorsque la nuit est venue, le pasteur bénissant l'union des deux amoureux, ce sont là des situations scéniques. Il faut reconnaître que ce sujet eût été beaucoup plus appro-

prié au tempérament de Schumann que celui de *Geneviève*.

L'ouverture de *Jules César*, les *Scènes de Bal*, trois *Fantaisies* pour piano (op. 111), de nombreuses mélodies et deux sonates pour piano et violon, d'un caractère sombre et passionné, datent de cette période et prouvent que l'activité du maître ne se ralentissait pas.

C'est alors que Schumann reçut un jour de Chemnitz le poème de la *Vie d'une Rose* dont Maurice Horn était l'auteur. Le musicien apprit au poète que sa légende l'avait charmé et que son intention était de la mettre en musique [1]. Il proposait toutefois des modifications et signalait les retouches qu'il jugeait utiles : elles avaient pour but de rendre le livret moins long et aussi plus dramatique... On devine avec quel empressement Horn se mit au travail. Deux mois plus tard, Schumann lui demandait de changer Rose non plus en rose mais en ange. Cette métamorphose, qui lui permettait de conclure sur un chœur de séraphins, lui paraissait plus poétique ; il la trouvait conforme, disait-il, « à la transmutation des âmes dont nous rêvons tous si volontiers ». Cette fois encore, le poète s'empressa de suivre les conseils de son illustre collaborateur.

Il s'agit dans ce poème des aventures plus ou

1. 21 avril 1851.

moins intéressantes d'une fleur transformée en jeune fille.

Une rose, qu'on supposera douée de la volonté d'être, exprime à la Reine des fées l'étrange désir de faire le pèlerinage de la vie. Son souhait est exaucé. La pauvre fleur, devenue femme, reçoit de la Reine des Elfes une rose dont elle ne doit jamais se séparer et qui procurera l'éternel bonheur à celui qui la possédera. Une fois sur terre, Rose commence à faire un triste apprentissage de l'existence. Repoussée durement des maisons où elle demande l'hospitalité, elle se réfugie dans un cimetière où l'on enterre une jeune fille dont la mort a été occasionnée par des chagrins d'amour. Un fossoyeur charitable a pitié de Rose, la recueille et la conduit chez des meuniers, qui s'imaginent retrouver en elle la fille qu'ils ont perdue. Rose se marie, met au jour un enfant et se condamne à mourir en donnant la fleur de la Reine des Elfes à cet enfant qui sera éternellement heureux. La jeune femme ne recouvre pas sa forme première, mais devient un ange et entre au ciel, où elle est conduite par les séraphins.

Cette histoire enfantine, incohérente, quelque peu fade, est d'une naïveté vraiment un peu trop ingénue. C'est en vain qu'avec la meilleure volonté du monde on rechercherait sous sa forme naïve de légende une signification symbolique quelconque.

Le symbole est une idée déguisée; ici, sous le masque, on ne trouve point de visage.

Le sujet de *Geneviève*, maladroitement présenté et s'adaptant mal à la scène, renfermait au moins des péripéties qui, mieux liées entre elles, n'eussent pas manqué d'émouvoir. Le livret de Horn est totalement dénué d'intérêt.

Les défauts de la *Vie d'une Rose* n'échappèrent pas à Schumann ; la correspondance qu'il échangea avec son collaborateur le prouve. Mais comment remédier à cette monotonie, à cette succession de scènes disparates qui se suivent sans s'enchaîner? Il eût fallu refondre l'œuvre entièrement et surtout la dépouiller de ce sentimentalisme outrancier et d'autant plus regrettable qu'il influa parfois sur la musique.

La *Vie d'une Rose* reçut cependant du public le meilleur accueil. La première audition de l'ouvrage eut lieu à Düsseldorf le 5 février 1852.

Avant de l'avoir orchestrée, Schumann avait déjà fait entendre son œuvre à quelques amis, et assez tardivement il avait mis Horn au courant d'un premier succès qui était de bon augure. Par lettre, il expliqua ce retard au poète et lui exprima son regret de s'être trouvé dans l'impossibilité de le prévenir assez tôt pour qu'il pût assister à cette audition.

Ce ne fut qu'en décembre, après avoir terminé son instrumentation, qu'il lui fit parvenir la parti-

tion. « Mieux vaut tard que jamais », écrivait-il dans la missive affectueuse qui accompagnait cet envoi. Il y parlait aussi de la maladie nerveuse dont il avait continuellement souffert et qui l'avait empêché de travailler comme il l'aurait voulu. Enfin, il demandait à Horn de faire bon accueil à cette Rose qui lui arrivait après s'être longtemps fait attendre. « C'est un petit conte, ajoutait-il, d'une expression quelque peu parente de la *Péri*, mais plus champêtre, plus allemande dans son ensemble. »

Il est évident que le maître accomplit un véritable tour de force en tirant aussi heureusement parti d'un livret dont les défauts sont si nombreux et l'intérêt si mince. Ce fut pour lui l'occasion de traiter tous les genres. M. Mesnard estime avec raison que « le *Pèlerinage de la Rose* est comme un attrayant *compendium* de toutes les variétés du lyrisme familier à Schumann... L'action y sert de cadre à une succession de petites scènes qui tiennent de l'ode et de l'hymne, de l'églogue et de l'élégie. Le langage qui se parle au pays des fées s'y marie sans disparates et sans mésalliances avec le style populaire que notre compositeur aime à mettre en avant[1]. »

L'œuvre, qui contient vingt-quatre numéros, commence par un hymne au printemps dont la

1. L. Mesnard, *Etude sur R. Schumann*, p. 52 et 53.

phrase mélodique est charmante de fraîcheur. Le motif initial en *la* majeur, chanté par deux voix de sopranos, est à sa reprise traité en canon : les deux dernières strophes sont écrites pour trois voix. Il faut citer le chœur des Elfes, le dialogue de Rose avec la Reine des Elfes; l'air du ténor; le chœur pour voix d'hommes « Dans le bois profond », qui est devenu un des morceaux les plus populaires de Schumann ; le chœur des Chasseurs; le chant religieux de la scène du mariage et enfin le chœur final des séraphins, d'une jolie sonorité, qui termine poétiquement l'ouvrage.

« Les défauts du poème et les hésitations qu'ils causèrent au compositeur se reflètent naturellement dans la musique, dit M. Adolphe Jullien. L'œuvre entière est d'une couleur exquise, mais d'une couleur parfois trop grise et monotone. Tel passage disparaît dans la demi-teinte uniforme de l'ensemble, qui, pris à part, semblerait ravissant; à plus forte raison pour les morceaux qui se sont déjà détachés en pleine lumière [1]. »

L'inspiration du maître de Zwickau ne tarissait pas. Travailleur inlassable, il produisait sans relâche et remettait sur le métier pour les polir des compositions déjà anciennes.

C'est ainsi qu'à Düsseldorf, il remania et réorchestra en partie sa belle Symphonie en *ré* mi-

1. Ad. Jullien, *Musiciens d'aujourd'hui*, p. 32.

neur à laquelle il donna une forme définitive [1].

En 1829, au temps où il était étudiant à Heidelberg, on se rappelle qu'il avait fait un voyage en Italie et en Suisse. Pendant l'été de 1851, il retourna avec sa famille en Suisse et revit les endroits qu'il avait traversés vingt-deux années auparavant. Dans ce pittoresque pays, il dut revivre en imagination avec une joie mélancolique des jours heureux déjà lointains. Ce fut au retour de cette excursion qu'il présida à Anvers un grand concours de sociétés chorales belges.

1. Voir p. 319.

XIX

La musique religieuse. — Schumann conçoit le projet d'écrire un oratorio sur la Réforme. — Le *Requiem* et la *Messe*. — Le déclin d'une carrière. — Dernières compositions. — Voyage à Leipzig. — Tournée triomphale en Hollande. — Le festival de Düsseldorf. — Johannès Brahms et Albert Dietrich. — Folie et crise finale. — Schumann à Endenich. — Ses dernières années. — Sa mort.

Il existe entre les différents arts d'une époque des affinités incontestables : sous des formes diverses, ils reflètent l'idéal qui inspira toute une génération d'artistes. Les esprits qui conçurent les admirables cathédrales dentelées dont les flèches aériennes s'élancent flamboyantes dans l'or de l'azur, devaient faire jaillir en d'autres esprits l'idée d'en remplir les nefs d'une musique exprimant les plus sublimes sentiments de la

multitude et portant l'âme à la méditation et au recueillement.

En 1849, Schumann écrivait à Krüger que ses pensées le portaient vers la musique religieuse mais qu'il s'y aventurait avec quelque défiance. Il est à présumer que c'est en 1851 que l'idée d'un vaste oratorio germa dans sa tête. Sa correspondance nous apprend qu'il en entretint souvent Richard Pohl, un jeune étudiant de l'Université de Leipzig. Le sujet qu'il voulait traiter était Luther. « C'est là un sujet fort imposant », disait-il[1].

Des lettres qu'il échangea avec Pohl, il ressort qu'il avait tracé de l'œuvre projetée un plan assez complet et qu'il avait chargé son ami de Leipzig du soin d'écrire un livret. Il avait en somme l'intention de composer un oratorio à la manière de Hændel et déclarait qu'il prendrait pour modèle *Israël en Égypte.*

Les deux collaborateurs n'arrivèrent jamais à s'entendre. Richard Pohl concevait une grande trilogie sur la Réforme et Schumann restait attaché à son idée d'un oratorio populaire. En 1853, il parlait encore de ce projet et avouait qu'il y était « profondément attaché ».

Malgré la bonne volonté dont l'étudiant de Leipzig semblait faire preuve, il faut reconnaître qu'il apporta la plus grande nonchalance dans la

1. 14 février 1851.

confection de son œuvre. Cette déconvenue ne détourna cependant pas le maître de Zwickau d'aborder le style religieux. Il était tenté par ce style dont l'essence même est la polyphonie.

Les voix qui s'étagent, les courants mélodieux qui ondulent, les parties qui se meuvent indépendantes pour concourir à un tout harmonique, nous donnent dans une telle musique l'image éthérée de la plus vaste conception de la vie où les disparates apparents sont des éléments concordant à une fin harmonieuse.

L'âge relativement avancé auquel notre compositeur cultiva ce genre, la maladie dont il souffrait, la décroissance de ses facultés créatrices, furent les causes qui l'empêchèrent d'atteindre à la hauteur de ses glorieux devanciers et même de rester au niveau de sa propre réputation. On a prétendu qu'il ne fut pas assez versé pour cela dans la polyphonie vocale. On ne peut sérieusement soutenir cette thèse. Les chœurs mystiques de *Faust*, — pour ne prendre qu'un exemple, — trahissent une main des plus expérimentées dans cet art.

Tout d'abord forgé pour rendre les conceptions les plus fantaisistes et les plus brillantes, les sensations les plus vives et les plus intenses, le style du maître, sous l'influence de l'idée religieuse, s'assagit et prit un caractère d'austérité. Schumann termina en 1852 une *Messe* et un *Requiem*

(op. 147-148). Le *Requiem* est de beaucoup supérieur à la *Messe* : on y trouve des pages d'une inspiration élevée et saturées d'un profond sentiment religieux.

Le *Pleni sunt Cœli* du *Sanctus* est considéré à juste titre comme le morceau le mieux venu de cet ouvrage. La critique, néanmoins, y a relevé des négligences, particulièrement dans l'instrumentation, que Schumann avait l'intention de remanier. Il n'eut malheureusement pas le temps de combler cette lacune et de donner à certains passages qui ont l'aspect d'une ébauche le caractère du fini.

Bien que, dans la *Messe*, on constate un effort évident, une écriture vocale la plupart du temps traitée polyphoniquement, des morceaux qui portent la marque de la sincérité et de l'émotion, des ensembles qui ont de la puissance, on doit cependant reconnaître que l'ouvrage ne mérite pas d'être classé au rang des chefs-d'œuvre de ce genre.

« Nous sommes de nouveau convaincu par cette *Messe*, écrit Reissmann, de ce qui nous avait déjà frappé dans les productions de cette période de la vie de Schumann. Son imagination n'était plus assez puissante pour donner un relief à ses conceptions; autrement, le maître nous eût dépeint cette communion silencieuse des saints, cette mystérieuse cérémonie que les romantiques du

siècle précédent s'étaient efforcés de décrire. Son émotion n'était point assez intense pour renouveler les anciennes formes du style religieux et les approprier aux conceptions chrétiennes de son époque[1]. »

Si en effet son inspiration à cette époque fut toujours aussi abondante, il est certain qu'elle était moins nerveuse, moins vibrante, moins colorée. Parfois cependant, il avait de généreux réveils. Dans ses dernières compositions pour piano, on retrouve des choses d'une joliesse charmante : les *Chants du matin*, « *Gesänge der Früh* », sont des pièces d'une fraîcheur exquise, d'une poésie enveloppante; les trois *Sonatines*, écrites pour Julie, Élise et Marie (op. 118), sont pleines de fantaisie; le *Kinderball*; les sept Pièces pour piano sous forme de fugue (op. 126); les *Marschenerzählungen*, pour clarinette, alto et piano ; l'ouverture de *Faust*, la grande *Ouverture de fête* et beaucoup d'autres ouvrages de genres différents prouvent que jusqu'à la fin de sa carrière le maître de Zwickau ne cessa de produire des œuvres dignes de lui. Cependant, de plus en plus, il était miné par la maladie et ses facultés cérébrales s'altéraient. Depuis longtemps il souffrait d'une affection nerveuse qui ne pardonne pas, et les périodes d'accalmie lui avaient permis de constater les

1. Reissmann, *Schumann's Life and Works*, trad. L. Alger, p. 221.

effrayants progrès d'un mal incurable. Il ne pouvait résister longtemps à une pareille emprise et, dès le mois de décembre 1849, il avait donné les premiers signes de la folie; il n'était pas le dernier, hélas! à en percevoir les manifestations. Il se sentait glisser sur une pente fatale et la peur de la démence devait précipiter sa chute plus encore que la démence elle-même. Le monde troublant et malsain de l'irréel le hantait et dansait dans sa tête d'effrénées sarabandes. Fréquemment, il tombait comme en extase quand il interrogeait les tables tournantes. C'était alors le jeu à la mode, un jeu terrible pour les cerveaux faibles!...

Wasielewski nous décrit à ce sujet une scène poignante: « En mai 1853, je m'arrêtai à Düsseldorf et j'entrai une après-midi dans la chambre de Schumann; il était étendu sur un canapé et lisait un livre. Je lui demandai de qui il était question dans le volume et il me répondit d'une voix fiévreuse sur un ton très élevé: — Ne savez-vous rien sur les tables tournantes? — Mais si, certainement, lui répliquai-je en plaisantant. Et là-dessus, ses yeux, qu'il tenait d'habitude mi-clos, s'ouvrirent tout grands, ses pupilles se dilatèrent démesurément et il se mit à dire d'un air à la fois inspiré et lugubre : « Les tables tournantes « savent tout. » Quand je vis qu'il parlait très sérieusement, je me gardai bien de le contredire, et

il se calma. Ensuite, il appela sa seconde fille auprès de lui et commença à faire des expériences avec une petite table ; il lui demanda de marquer les mouvements du commencement et de la fin de la Symphonie en *ut* mineur, de Beethoven.

« Toute cette scène m'avait effrayé au plus haut point et je me souviens que je manifestai mes appréhensions à son entourage[1]. »

Ces expériences frappaient tellement Schumann qu'il écrivait à son ami Ferdinand Hiller :

«.... Quelle force merveilleuse ! Pense donc que j'ai demandé à la table quel est le rythme des deux premières mesures de la Symphonie en *ut* mineur ! Elle hésita plus longtemps que d'habitude pour répondre, puis elle finit par me donner le rythme, d'abord un peu trop lentement. Quand je lui eus dit : « Mais la mesure est plus rapide, « chère table ! » elle se pressa davantage pour me battre le mouvement véritable. Je la priai aussi de vouloir bien m'indiquer le nombre auquel je pensais. Nous étions comme enveloppés de miracle[2]... »

La catastrophe finale était proche. L'auteur de *Manfred* était en proie à des hallucinations de l'ouïe : il croyait entendre une note lancinante

1. Wasielewski, *Biographie de Schumann*, 3e édition, 1887, p. 285.

2. Lettre à Ferdinand Hiller, 25 avril 1853, nº 84, dans la série de 1833 à 1854.

qui le poursuivait sans relâche. Un soir, raconte le violoniste Ruppert Becker, de Francfort, qui avait vécu pendant quelque temps à Düsseldorf auprès de lui, nous étions allés ensemble dans une brasserie ; Schumann jeta brusquement le journal qu'il tenait en main en s'écriant : « Je ne peux plus lire, j'entends sans cesse un *la*. »

Un autre jour, il crut qu'il avait une attaque de nerfs : personne ne put le convaincre du contraire, et il fallut qu'il se mît au lit. Son médecin eut toutes les peines du monde à dissiper ses craintes chimériques.

En 1852, il était retourné à Leipzig pour y faire exécuter ses dernières productions qui n'avaient, du reste, obtenu qu'un succès d'estime. A propos de l'ouverture de *La Fiancée de Messine* qui n'avait pas été beaucoup applaudie, il disait à Richard Pohl : « Je suis accoutumé à ce que mes compositions les meilleures et les mieux conçues ne soient pas comprises du public à une première audition... »

En novembre 1853, il fit en Hollande, avec sa femme, une tournée triomphale qui se prolongea jusqu'au 22 décembre. Il eut la satisfaction de constater que sa musique était, plus encore qu'en Allemagne, appréciée dans les Pays-Bas. Rentré à Düsseldorf, il se remit au travail, assembla et paracheva la rédaction de ses *Gesammelten Schriften* (Ecrits sur la musique et les musiciens).

Enfin, à la Pentecôte, au festival de Düsseldorf, il remporta un de ses derniers succès avec la Symphonie en *ré* mineur qu'il dirigea, et la grande *Ouverture de fête* qu'il avait récemment composée. Cette pièce symphonique, avec soli et chœurs sur le thème du *Rheinweinslied* (Chant du Vin du Rhin), est une œuvre de belle et franche allure, solidement charpentée et d'une écriture intéressante. Les motifs y sont fréquemment traités en style canonique. Il se dégage de ces pages une impression de gaîté populaire, traduite avec une certaine grandeur.

Comme compositeur, Schumann était très estimé à Düsseldorf, mais il y avait aussi des détracteurs qui ne manquaient pas de faire ressortir son insuffisance comme chef d'orchestre. Au mois d'octobre 1853, on lui conseilla de donner sa démission. C'est alors, qu'une fois de plus, il songea à se retirer à Vienne. Déjà, l'année précédente, il avait fait part à Van Bruyck de son désir de fixer sa résidence dans la capitale de l'Autriche[1]. En novembre 1853, il écrivit à Joachim pour lui annoncer qu'il s'établirait peut-être dans une « certaine ville » où sa femme et lui depuis longtemps désiraient vivre[2].

Il connut à ce moment Johannès Brahms, qu'il présenta dans son journal comme « le maître in-

1. 10 mai 1852.
2. Novembre 1853.

contesté de la musique moderne [1] ». Il se lia aussi d'amitié avec Albert Dietrich, jeune musicien de talent, et retrouva ces deux artistes à Hanovre, où l'on exécuta *Le Paradis et la Péri* en janvier 1854 [2].

Sa santé devenait de plus en plus précaire, et la crise qui devait l'emporter se produisit le 27 février 1854.

Laissons la parole à son biographe Wasielewski, dont le récit est d'une émotion et d'une sincérité qu'on ne peut vraiment lui dénier :

« Les hallucinations de l'ouïe se manifestèrent de nouveau : Schumann croyait entendre une note qui le poursuivait sans trêve..., il entendait aussi des esprits qui lui parlaient tantôt avec douceur, tantôt avec colère et qui troublèrent le repos de ses nuits pendant les quatorze derniers jours de sa douloureuse existence à Düsseldorf. Une

1. *Neue Zeitschrift für Musik* (Nouvelle Revue musicale), n° 39, p. 185 et suiv.

2. « Il existe en manuscrit une *Sonate* pour piano et violon, composée en octobre 1853, par Schumann, conjointement avec Brahms et Dietrich. Ce dernier commence par un allegro en *fa* mineur ; Schumann vient ensuite avec un intermezzo en *fa* majeur ; Brahms, qui signe *Johannes Kreissler Junior*, y ajoute un allegro en *ut* mineur, et Schumann termine le tout par une finale en *la* mineur, finissant en *fa* majeur. Le titre de cette sonate est curieux ; Joachim, devant venir à Düsseldorf pour jouer au concert du 27 octobre, Schumann écrivit sur le frontispice :

« En prévision de l'arrivée de notre bien-aimé et honoré ami Joseph Joachim, cette sonate a été composée par Robert Schumann, Albert Dietrich et Johannès Brahms. »

(Ernest David, *Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann*, p. 311.)

nuit, il quitta tout à coup son lit et demanda de la lumière : il prétendait que Franz Schubert et Mendelssohn lui avaient envoyé un thème qu'il lui fallait noter immédiatement. Il se mit à la besogne, malgré les objections de sa femme. Sur ce thème, il composa pendant le cours de sa maladie cinq variations pour piano. Ce fut son dernier travail[1].

« Il était aussi obsédé par le désir de s'en aller dans une maison de santé, pour s'en remettre complètement aux soins d'un médecin, car il disait souvent que si on continuait à le soigner chez lui, on ne le guérirait jamais. En un de ces moments, il demanda une voiture, rangea ses papiers, ses compositions et se disposa pour le départ. Il avait pleine conscience de son état et, quand ses crises le prenaient, il priait qu'on ne l'approchât point. Sa femme mit tout en œuvre et usa de bonnes paroles pour bannir les chimères et les fantômes qui se croisaient sans cesse dans l'imagination surchauffée de Schumann. A peine avait-elle obtenu un résultat que d'autres visions assiégeaient le cerveau du pauvre malade. Plusieurs fois il répéta qu'il était un grand coupable et qu'il ne méritait pas l'estime des hommes...

« Les souffrances du maître infortuné suivirent

1. Cette composition resta inachevée. Brahms reprit ce travail, qu'il utilisa dans ses *Variations à quatre mains* (op. 23), et qu'il dédia à Julie, une des filles de Schumann.

ainsi leur cours pendant une quinzaine de jours, jusqu'au moment où la résistance qu'il avait pu opposer, s'émoussant finalement, la peur qu'il ressentait le conduisit à un acte de désespoir.

« C'était le lundi de carnaval, 27 février 1854. Schumann avait reçu dans l'après-midi la visite de son médecin, le docteur Hasenlever, ainsi que celle de son collègue Albert Dietrich. Tout le monde se trouvait réuni. Pendant la conversation, le maître quitta la chambre, sans dire un mot. On croyait qu'il allait revenir; mais comme il ne rentrait pas, sa femme, au bout d'un certain temps, sortit pour le chercher. Il n'était plus dans la maison. Ses deux amis s'élancèrent dans la rue pour le retrouver; ce fut en vain.

« Il avait quitté la maison en négligé, nu-tête; il était allé tout droit au pont sur le Rhin et s'était précipité dans le courant, cherchant ainsi à mettre un terme à ses souffrances. Des bateliers sautèrent dans une barque et le retirèrent des flots. Il avait la vie sauve, mais quelle triste vie! Des passants reconnurent le malheureux et il put être ainsi transporté chez lui. Sa femme, à qui on annonça la catastrophe avec tous les égards possibles, se laissa persuader de ne pas le garder dans le piteux état où on le ramenait. Un second médecin fut appelé, car la folie atteignit bientôt son paroxysme, auquel succédèrent des moments de complète prostration.

« Schumann dut être gardé à vue.

« Les médecins reconnurent l'urgente nécessité de transporter le malade dans un autre milieu et de le faire traiter d'une façon toute spéciale. Sa femme se décida alors sur leurs conseils, à le conduire dans la maison de santé du docteur Richarz, à Endenich près de Bonn. Le docteur Hasenlever se chargea, en ami dévoué et sincère qu'il était, du transfert du malade; sous la garde de deux infirmiers, il le fit transporter dans une voiture au lieu de destination où l'on arriva le soir même. Schumann devait y rester jusqu'à la fin de juillet 1856.

« Il ne semble pas utile de tracer le triste portrait de Schumann malade. Je veux cependant ajouter quelques détails à ceux que j'ai déjà donnés. Avant de quitter Bonn pendant l'été de 1856, j'allai encore une fois à Endenich en compagnie de mon ami Otto de Kœnigslœw, pour prendre des nouvelles — comme je l'avais déjà fait plusieurs fois — de la santé de mon maître bien aimé.

« Il était justement assis au piano qu'on lui avait installé sur sa demande et il improvisait. Nous pûmes le contempler longtemps sans être dérangés, à travers l'embrasure de la porte. Cela nous déchira le cœur de voir ce noble et grand homme dans la pleine déchéance de ses forces morales et physiques; pauvre maître à qui l'art

devait tant de beauté, cet art auquel il avait consacré avec un zèle incessant sa vie si paisible et si féconde! Et maintenant, son jeu était incohérent. Il donnait l'impression d'un homme que ses forces ont abandonné. Il ressemblait à une machine dont le mécanisme est détraqué, mais dont le mouvement continue encore par saccades déréglées.

« Pendant le temps de son séjour dans la maison de santé d'Endenich, Schumann reçut, avec le consentement de son médecin, les visites de Bettina Arnim, de Joachim et de Brahms; mais comme chacune de ces visites amenait de la surexcitation, on fut obligé de les interdire. Avec sa femme, il échangea pendant un certain temps une correspondance très suivie; mais elle ne le revit plus qu'au moment où il quitta cette terre, le 29 juillet 1856...

« La dépouille mortelle du maître regretté fut transportée à Bonn le 31 juillet, au cimetière situé près de la porte de Sternen; une foule immense l'accompagnait et comprenait qu'un être colossal venait de disparaître[1]... »

Schumann laissait sept enfants : trois filles et quatre fils.

Cette mort désolante de l'infortuné grand homme, c'est l'expiation que la nature impose à

1. Wasieleswki, *loc. cit.*, p. 288, 289, 290, 291.

ceux qui se sont élevés au-dessus d'elle, c'est la réalisation du mythe païen, d'après lequel Prométhée fut puni pour avoir essayé de dérober le feu du ciel et aussi d'après lequel Icare vit fondre ses ailes de cire pour s'être approché trop près du soleil; c'est le tribut que paie trop souvent, hélas! le génie quand il a semé de la beauté à travers l'humanité.

Si, durant sa vie laborieuse, Schumann n'avait point occupé en Allemagne la place prépondérante à laquelle il avait droit, il se produisit aussitôt après sa mort un revirement bien naturel : le nombre de ses admirateurs s'accrut et l'on comprit qu'il léguait à sa patrie d'inestimables trésors.

Le 21 février 1871, on plaça sur la maison de la Inselstrasse, n° 5, à Leipzig, où il avait vécu pendant quatre années avec Clara, une plaque de marbre avec cette inscription :

« Ici vécurent Robert et Clara Schumann 1840-1844. »

Dix-sept ans après sa mort, en août 1873, eut lieu à Bonn un grand festival en son honneur, à l'occasion de l'inauguration du monument exécuté par Donndorf, de Stuttgart.

C'est dans la ville où naquit Beethoven, dont il admira tant le génie, c'est auprès du Rhin, ce beau fleuve qu'il aimait et dans les eaux duquel il voulut s'ensevelir, que le maître de Zwickau repose.

XX

Les pièces pour piano. — Les pièces romantiques. — Les trois grandes Sonates.

Dans la plupart de ses compositions pour piano, Schumann laisse aller capricieusement son imagination au gré de sa fantaisie. Il crée tout un petit monde auquel il donne une vie intense. Son esprit se plaît parfois à observer les faits les plus insignifiants, à s'attendrir sur une simple fleur sauvage solitaire. « Dans le tremblement d'une feuille — dans la couleur d'un brin d'herbe — dans la forme d'un trèfle — dans le bourdonnement d'une abeille — dans l'éclat d'une goutte de rosée — dans le soupir du vent — dans les vagues odeurs échappées de la forêt, se produisait tout un monde d'inspirations, une procession

magnifique et bigarrée de pensées[1]... » Il prête son âme aux choses et les imagine douées de sensibilité. En poète musard, il rêvasse, note un détail piquant, s'amuse d'un rien dont il va faire quelque chose, saisit les nuances les plus ténues et les plus subtiles. Il prend le ton badin et léger, puis subitement devient grave; il ébauche une idée, l'abandonne pour en reprendre une autre, revient à la première, la complète[2], en modifie le rythme, en transforme l'harmonisation, et de la sorte la diversifie, tout en ne l'altérant pas dans son essence. A une phrase pimpante succède si naturellement une phrase mélancolique! La soudure est si bien faite qu'on ne la remarque pas. C'est plaisir de suivre le poète dans les méandres de sa fantaisie. Il semble qu'une multitude d'images se soient pressées dans son cerveau et s'y soient déroulées avec une surprenante rapidité, ainsi que dans un kaléidoscope.

Même les pièces enfantines, si courtes, sont de

1. Baudelaire. *Petits poèmes en prose* : les *Paradis artificiels*, p. 202.

2. « Les exemples de ces préparations successives abondent. A elles surtout conviendraient bien ces qualifications d'*esquisse* et d'*ébauche* prodiguées trop légèrement à bien des compositions du maître, succinctes il est vrai, mais très achevées dans leurs minces proportions. » (L. Mesnard, *Étude sur R. Schumann*, p. 66.)

Il n'est pas rare de constater que chez les maîtres, certaines phrases n'atteignent leur plein épanouissement qu'après des exposés imparfaits, ou plus exactement qu'après la conception de fragments qui doivent former les pièces de leur structure.

petits chefs-d'œuvre d'une exquise délicatesse, d'admirables miniatures, d'une touche délicate, d'un coloris caressant. Les trouvailles y abondent : une harmonie souligne une intention ; un brusque changement de rythme, une nuance, un point d'orgue, un simple soupir, une cadence y acquièrent une signification. Un souvenir, une émotion, une sensation fugace, une association d'idées curieuses, un rapprochement amusant, les moindres détails de la vie réelle, y sont traduits avec sincérité. Fréquemment la verve y pétille et l'esprit y éclate, part en fusées sonores. On reste charmé et surpris d'une abondance si intarissable, qui jaillit presque toujours sans que l'effort se révèle. De suite on est conquis par le magicien qui évoque à l'esprit tant de visions charmantes et de tableaux si variés.

Dès ses premières œuvres, Schumann s'attacha non seulement à faire de la musique susceptible de charmer les oreilles, mais de la musique au moyen de laquelle il pût, d'une façon originale, fixer des impressions personnelles, reconstituer, conventionnellement il est vrai, mais distinctement, l'univers visible [1].

1. Il s'agit évidemment d'une représentation conventionnelle puisque la musique ne peut représenter directement les Idées — au sens platonicien du mot. — D'après la théorie de Platon, les Idées sont les modèles, les types de toutes choses; elles n'ont ni commencement ni fin, sont éternelles et restent indépendantes des manifestations du monde phénoménal qui ne

Un chercheur ne manquerait pas de retrouver dans la plupart des productions de Schumann pour piano l'explication des événements sous l'influence desquels se sont succédé des états d'âme dont la musique du poète est la fidèle et sincère traduction.

Une impression de bal lui inspira une de ses premières œuvres qui porte la mention d'op. 1. Il l'écrivit dans la première moitié de l'année 1830 et ne la publia qu'en 1832.

C'est à Mannheim, à un bal, qu'il avait rencontré une charmante jeune femme : Meta Abegg. Sur les notes représentatives des lettres de ce nom, il

sont que leurs reflets, leurs défectueuses copies. Tout objet réel périssable est donc la représentation imparfaite d'une Idée immuable.

De la théorie de Platon et de celle de la *Chose en soi* de Kant, il découle que nous ne constatons ici-bas que des apparences fugitives et qu'il nous est impossible d'atteindre à la connaissance véritable. Néanmoins, par la faculté de généralisation que nous possédons tous à un degré plus ou moins développé, nous dégageons d'objets réels de même nature les grandes lignes, les points saillants qui leur sont communs et nous en extrayons un composé qui se rapproche de l'Idée impérissable. L'Idée — au sens Platonicien, antérieure à l'expérience mais qui ne se réveille qu'au contact du monde extérieur — est le point de départ, l'essence même de tous les arts. Dans le monde des reflets et des apparences où nous sommes destinés à vivre, les créateurs tendent à matérialiser une conception dépassant en perfection les phénomènes représentatifs éphémères des Idées. Ils observent la variété des phénomènes mouvants et en extraient l'immuable. Par le reflet qui seul affecte leurs sens, ils essaient de reconstituer l'image véritable; par l'écho, ils s'efforcent de retrouver le son primitif.

S'il s'agit de musique, le problème, on le comprend aisé-

établit un thème duquel il tira des variations.

C'était autrefois la coutume de construire des compositions musicales sur des lettres. On sait que Bach, sur son nom, avait écrit une fugue.

Voici le point de départ des variations :

Aucun sentiment de tendresse n'est attaché à cette dédicace : il paraît qu'un ami de Schumann aimait cette jeune femme.

ment, se complique. Quelle est son essence? autrement dit, quelle est l'Idée dont elle est la représentation?

Schopenhauer déclare qu'il est arrivé à résoudre victorieusement le problème en recherchant de quelle nature est la relation de la musique avec le monde extérieur. Il se hâte d'ajouter toutefois que si son interprétation personnelle le satisfait pleinement, elle n'a point une valeur absolue, car elle suppose et fixe une connexion de la musique comme art représentatif avec quelque chose qui ne peut jamais faire l'objet d'une représentation et il ajoute que son explication impose de la considérer comme la copie d'un modèle qui lui-même ne peut jamais être représenté directement...

« Elle est donc un art spécial qui apparemment ne copie rien du monde extérieur. Le but des autres arts est d'atteindre les Idées par l'entremise d'une reproduction d'objets particuliers. Or, le monde n'est que la série des phénomènes soumis à la forme de la subjectivité de chacun. La musique étant indépendante du monde phénoménal, on conçoit, conclut Schopenhauer, qu'elle pourrait parfaitement exister alors même que l'univers n'existerait pas. » (*Du monde comme volonté et comme représentation*, p. 411, 412, t. Ier.)

Le thème en soi et son harmonisation en batteries n'ont évidemment rien de remarquable. Néanmoins, les variations, d'une écriture ingénieuse, amusante, souvent pimentée d'harmonies piquantes, sont agréables à entendre et aussi fort difficiles à exécuter. La personnalité et l'originalité de Schumann s'affirment déjà, surtout dans le *Finale*. On y peut pressentir la main qui devait écrire les impérissables grandes pièces pour piano. Cette œuvre marque un début et il est certes intéressant au plus haut point de connaître la source d'où a jailli le fleuve majestueux dans les profondeurs duquel se sont reflétées tant de belles choses.

Schumann se plaisait à tirer des variations d'un thème donné. Ce genre de composition a une certaine parenté avec l'improvisation. Il improvisait d'une façon remarquable. A ce propos, Töpke dit : « J'ai toujours éprouvé une véritable satisfaction à entendre cette musique spontanée et c'était pour moi une joie telle que d'autres grands artistes ne m'en ont jamais fait éprouver une aussi vive. Les idées coulaient en abondance sans s'épuiser jamais. D'une seule pensée jaillissaient sans effort toutes les autres. Son génie profondément original, aussi bien que la magie de sa poésie, ravissaient l'auditeur [1]. »

1. Jansen, *Davidsbündler*.

Il composa en 1832 les *Intermezzi* dédiés à Kalliwoda et six *Études* sur un caprice de Paganini (op. 3); en 1833, six autres *Études* sur un autre caprice de Paganini (op. 10)[1] et la même année, les *Inpromptus* sur un thème de Clara Wieck (op. 5).

Les *Etudes symphoniques* en forme de variations (op. 15) sont le chef-d'œuvre du genre. Il

1. Dans ses écrits, il fait quelques observations au sujet de cet ouvrage :

« Dans le n° 2, j'ai choisi un autre accompagnement parce que les trémolos de l'original fatiguent trop l'exécutant comme les auditeurs. Je tiens du reste ce morceau pour tout particulièrement beau et délicat et suffisant à lui seul à assurer à Paganini une première place parmi les compositeurs italiens. Florestan l'appelle un fleuve italien débouchant sur un sol allemand...

« A l'exécution du n° 3, la marche funèbre de la *Symphonie Héroïque* de Beethoven flotta dans mon esprit. On éprouvera peut-être soi-même ce sentiment. Tout ce morceau est rempli de romantique.

» Dans le n° 5, j'ai négligé à dessein toute indication de style, afin que l'élève cherche lui-même la distribution des *forte* et des *piano*...

« Pour le n° 6, je doute que quelqu'un qui aura joué les caprices de violon le reconnaisse à l'instant. Exécuté sans faute comme morceau de piano, il apparaît tout à fait charmant dans son flot d'harmonie. »

Et il conclut :

« Les *Etudes* sont partout d'une extrême difficulté et chacune offre la sienne propre : ceux qui les entreprendront pour la première fois, feront bien de les lire d'abord d'ensemble, car, même des yeux et des doigts rapides comme l'éclair, s'ils essayaient de les jouer à première vue, ils seraient à peine en état de suivre la mélodie. » (R. Schumann, *Ecrits sur la Musique et les Musiciens*, trad. de Curzon, p. 92, 93, 94, nouvelle série.)

les écrivit en 1834 et les dédia à son ami Sterndale Benett[1].

Dans ce genre de composition, une simple idée génératrice est un tremplin sur lequel rebondit constamment l'inspiration d'un homme de génie. D'une seule formule il extrait de multiples formes. La phrase initiale devient une phrase-Protée, qui doit se plier à toutes les manifestations de la fantaisie du musicien.

C'est sur un thème en *ut* dièze mineur que sont construites les *Études symphoniques*. Dans l'édition publiée en 1852, ce titre fut changé pour celui d'*Études sous forme de variations*. Une note, au bas de la première page de la partition, nous apprend que la mélodie est la composition d'un amateur. D'après Wasielewski, cet amateur serait le frère de Mlle Ernestine de Fricken[2].

Schumann tira de ce thème un parti merveilleux. Après l'avoir richement harmonisé, il l'orna de contrepoint, le fit passer à la basse en lui adjoignant un contre-chant, l'enjoliva de broderies, le traita en canon, lui donna les allures

1. Revenu à Leipzig, après son séjour à Vienne, où il n'avait pas obtenu tout le succès désiré, on se rappelle que Schumann songea sérieusement à se fixer en Angleterre. L'amitié qu'il avait pour Sterndale Benett ne fut pas étrangère à ce projet.

2. La lettre de septembre 1834 à Hauptmann de Fricken établit que cet amateur était bien le frère d'Ernestine de Fricken. Voir p. 103.

du scherzo, lui insuffla la passion d'un air de bravoure, le présenta en *Allegro*, en *Presto possibile* et enfin s'en inspira dans un superbe *Finale*, au cours duquel semblent retentir les accents d'une marche triomphale.

« Si le motif initial des *Études symphoniques* était une phrase sentimentale, écrit Mlle Marguerite d'Albert, je croirais que Schumann a voulu figurer l'obsession d'un amour contrarié qui passe par mille alternatives et s'impose victorieusement à la fin ; mais la sévérité presque religieuse du thème excluant cette hypothèse, j'y vois l'envoûtement d'un cerveau par une idée sublime ou mieux encore par le sentiment religieux, qui en dépit de tous les assauts passionnels et de toutes les attaques extérieures, persiste au fond de la conscience humaine, gémissant et protestant lorsqu'il est sur le point d'être étouffé, se réveillant dans les heures de détresse et s'implantant enfin glorieusement sur les ruines et les décombres que la vie et les passions ont infligés à l'homme[1]. »

Les bals masqués et les carnavals ont hanté l'esprit de Schumann. Les *Papillons*, dédiés à Thérèse, Rosalie et Émilie (op. 2) sont une suite de douze pièces fort courtes. Grâce à l'unité de style, à certains dessins rythmiques, on s'aper-

1. Marguerite d'Albert, *Robert Schumann, Son œuvre pour piano*, p. 101.

çoit assez aisément que certain
morceaux ont une parenté. Cett
posée en partie à Heidelberg, en
Les nos 1, 3, 4, 6, 8 datent de
autres numéros de 1831.

Durant l'été de 1834, l'auteur
riette Voigt : « Je pourrais vou
coup de choses au sujet des *Pa*
Paul ne les avait expliquées bea
moi. Lisez-donc l'avant-dernier
geljahre... Je puis établir que j'
à la musique et non *vice versa*...

Sans vouloir toujours la faire
mann aimait à donner une sign
ses compositions. Il jugea donc
poétiquement entre elles ces
chapitre des *Flegeljahre* dans le
bal masqué où se retrouvent
Walt et Wina lui parut comn
sa musique. « On comprend q
pièces de musique doivent repr
les divers caractères de la fou
en partie la conversation des
est écrit en allusion à cette sc
comme nous l'apprend l'indi
dessus des notes, vers la fin :
nuit du carnaval expirent. La
sonne six heures. » Ces coup
exprimés par un *la*, répété six

tait et la pièce semble s'évanouir dans l'éther comme une vision[1]... »

A propos des *Papillons*, voici une anecdote :

Les Wieck devaient donner un concert auquel le pianiste Alfred Dörffel avait le plus vif désir d'assister. Il était alors tout petit garçon et ne possédait pas un sou.

— Demande à Wieck un billet, lui dit son maître, et ajoute que tu voudrais entendre les *Papillons* que Clara doit exécuter à ce concert.

Le jeune Dörffel n'hésita pas, courut chez Wieck et gagna sa cause en jouant devant lui la suite des *Papillons* tout entière. Le tabouret du piano était beaucoup trop bas, et les mains de l'exécutant beaucoup trop mignonnes. Le tableau était comique, d'un comique charmant. Dörffel s'en tira fort bien, en brisant les octaves — écarts trop importants, on le conçoit, pour la main d'un enfant de sept ans — et charma Wieck tout autant que Clara et Schumann, qui du balcon écoutaient le futur virtuose.

Le pianiste conserva toujours, paraît-il, un pieux souvenir de ce concert au cours duquel il savoura la musique des *Papillons* interprétée par Clara[2].

Le *Carnaval* (op. 9) porte le titre de *Scènes mi-*

1. Ernest David, *Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann*, p. 318.
2. Le fait est raconté par Annie Patterson, *Schumann*, p. 14.

gnonnes, dédiées à Charles Lipinski. Schumann expliqua par lettre à Moscheles qu'il avait construit cette suite sur quatre lettres S. C. H. A, répondant à *mi do si la*[1]. Il ajoutait : « C'est le nom d'une petite ville où a résidé un artiste de mes amis. » Par une singulière coïncidence, ce sont là précisément les quatre lettres musicales qu'on trouve dans mon propre nom. *Les Lettres dansantes* (un des numéros du *Carnaval*) portent comme titre supplémentaire A. S. C. H. Asch est, en effet, le nom d'une petite ville qu'avait habitée Mlle Ernestine de Fricken, avant de se fixer chez Frédéric Wieck.

Les *Scènes mignonnes*, pittoresques et mouvementées, forment une suite de véritables peintures musicales encadrées entre un *Préambule* et la marche finale des *Davidsbündler*, marche joyeuse au cours de laquelle réapparaissent plusieurs motifs saillants de l'œuvre.

Schumann nous fait assister aux réjouissances d'un Carnaval des plus distingués, si l'on en juge par l'assistance choisie. A cette fête, se rencontrent, coudoyant les traditionnels personnages Pierrot et Arlequin, Pantalon et Colombine, des personnalités marquantes : Eusèbe, Florestan, Chiarina, Estrella, Chopin et Paganini.

Un *Préambule* en *la* bémol, dont le début a

1. 22 septembre 1837.

une allure quasi pompeuse, ouvre la cérémonie. On a l'impression qu'un imposant spectacle va se dérouler. On se trouve immédiatement transporté par la pensée dans la grande salle de bal toute resplendissante de lumières. On suppose les costumes bigarrés, le chatoiement des soies, le choc harmonieux des couleurs, l'ondoiement des nuances, le murmure des conversations se mariant aux éclats de l'orchestre. A la phrase initiale ample, s'enchaîne un gracieux contour mélodique traité en imitations. Suivent aussitôt le motif *pianissimo* que nous retrouverons dans la *Marche finale*, puis le *vivo* et le *presto* d'une franche gaîté qui sonne clair.

Tout ceci sent l'orchestre; on le suppose sans peine, il chante dans la tête de l'auditeur ou du lecteur, tant les parties de chaque instrument sont distinctement et fermement dessinées. On perçoit au début du *Préambule* la masse orchestrale dans toute sa plénitude; sous le motif traité en imitations, on entend les moelleuses sonorités des violons et les réponses graves des altos. Sur une pédale de *si* bémol fusent des gammes auxquelles on donne tout naturellement la chaude coloration des violoncelles.

Mais la fête commence : le blanc Pierrot apparaît avec ses manches très larges et trop longues. Son corps maigre flotte en cet accoutrement. On le voit déambuler :

Battant de l'aile avec sa manche,
Comme un pingouin sur un écueil[1].

Les notes syncopées, — procédé cher à Schumann — appropriées à la circonstance, peignent sa démarche, ses mouvements hachés, anguleux, à l'emporte-pièce.

Arlequin, nègre par son masque,
Serpent par ses mille couleurs,
Rosse d'une note fantasque
Cassandre, son souffre-douleurs[2].

Arlequin a des allures dégagées, prestes et souples. Sanglé dans son costume, il se tortille, se courbe, pirouette, distribue des coups de latte à droite et à gauche. Les notes piquées et les traits alertes témoignent de son activité bouffonne.

Soudain, ondule une *Valse noble*, un peu *maestoso*, comme il convient à une valse qui porte ce titre. Il y a là de la passion, bien que tout d'abord un peu contenue. On devine la traîne d'une robe dont la soie ruisselle, les grâces mièvres et l'attitude étudiée de la reine de cette fête. Cependant, vers la neuvième mesure, la valse s'anime sensiblement et, sans perdre son caractère noble, devient noblement passionnée.

Sur ces entrefaites, paraît Eusèbe. C'est un adagio *sotto voce* que murmure ce rêveur. Il est

1. Théophile Gautier, *Émaux et Camées* : Carnaval.
2. *Ibid.*

resté en extase devant le rare spectacle d'une valse aristocratique, aussi est-il fort ému. Il devient lyrique. Ses impressions chantent dans son âme tendre et s'évaporent en suave musique.

Florestan est moins poète, mais beaucoup plus enflammé. Il s'exprime sur des septièmes diminuées. C'est presque dramatique! Parfois son discours tumultueux s'éclaircit sur un adagio, mais si bref! De suite la passion réapparaît. Le sang bout dans les veines de Florestan, ses sensations sont aiguës, ses sentiments débordent. Est-ce donc la *Valse noble* qui a produit en lui cet émoi, cette perturbation, cette véritable tempête morale? Est-ce la coquette? Car il y a une coquette! Schumann, qui d'une simple phrase pleine d'émotion a traduit la naïve tendresse de Marguerite et son trouble lorsqu'elle interroge la fleur dont elle égrène les pétales blancs, Schumann — qui a deviné et sondé l'âme mystérieuse de Mignon — et qui l'a reproduite en psychologue — a peint aussi une malicieuse coquette.

Preste, sémillante, fantasque et frivole, plongée dans un flot de dentelles, on l'aperçoit, d'un pas léger, volant d'un groupe à l'autre, butinant de ci de là, intriguant, séduisant, flirtant, caressant du velours de ses yeux la foule des adorateurs qui tournoient autour de sa robe lustrée comme des papillons autour d'une fleur. C'est miracle de la voir si prompte dans sa distribution d'œillades,

de sourires, de malins regards en coulisse. Tous ses mouvements sont empreints de grâce, « et ses grands yeux noirs avec leur volée d'éclairs, racontent mille chose en une fois » :

> And large black eyes that flash on you a volley
> Of rays, that say a thousand things at once[1].

Elle a sûrement de l'esprit et l'habitude de la réplique. Rien de profond, tout est en surface. Elle est bien la coquette accorte, volage superficielle pour qui l'amour est un passe-temps et le plus aimable des jeux.

Les Papillons, en mouvement échevelé, *prestissimo*, pourraient bien être, comme nous le disions plus haut, l'essaim des adulateurs qui tourbillonnent, se pressent autour de l'inconstante coquette et s'y brûlent les ailes. C'est un symbole, mais Schumann aimait cette forme.

Aux sons tumultueux des *Lettres dansantes*, *presto* fougueux, l'auteur réapparaît. Durant quelques secondes, les lettres hallucinantes s'agitent avec frénésie et disparaissent. Le 3/4 *passionato* de Chiarina (Clara) efface la vision, et bientôt la personnalité de Chopin s'affirme dans une phrase rêveuse, enveloppée d'arpèges, estompée par les plus douces harmonies. L'éclat de

1. Lord Byron, *Beppo*.

cette fête n'a pas dissipé la vague mélancolie du poète.

Estrella (Ernestine de Fricken) est reconnue sous son masque, et ce sont des exclamations joyeuses que traduit la *Reconnaissance*.

Quelle franchise et quelle simplicité dans l'*Aveu!* Comment résister à un tel langage! En une phrase que de sincérité et d'émotion contenue! Après cette déclaration, les amoureux vont au cours d'une sentimentale promenade égrener de doux propos et murmurer l'Éternelle Chanson qui sera toujours neuve tant qu'il y aura une humanité. Cette promenade est tout imprégnée d'une poésie un peu mélancolique. Tout y est discret, voilé, en demi-teintes. Combien cependant, nous préférons la *Promenade* qui termine les *Scènes de Bal* (op. 109)! Les deux amoureux qui se promènent y ont des sentiments beaucoup plus profonds. Ils ne s'entretiennent que de choses fort sérieuses; leurs discours ne sont pas hachés de langoureux soupirs. Tout ce qu'ils disent a une haute portée. Ils se donnent l'un à l'autre pour la vie, et ils se donnent de tout cœur. Ce sont des fiancés épris infiniment, qui échangent un serment définitif. Le jeune homme, le premier, prend la parole comme il convient en pareille circonstance et s'exprime avec fermeté. C'est un amoureux dont l'âme n'est ni hésitante ni flottante et qui ne parle pas à la

légère. Il a retrouvé sur terre son « Éternel Féminin » et il en a conscience. Quel noble et délirant duo d'amour ces deux êtres vont chanter! la fièvre l'alimente, la passion tempérée par la noblesse de l'accent le vivifie. Et comme le trouble de la jeune fille est adorablement traduit au moyen de ces harmonies expressives où se marient si heureusement l'appogiature avec la note réelle! Il y a là toute une scène dont le sens est précis. Une telle musique se passe de commentaires. On reconnaît dans la *Promenade* des *Scènes de Bal* le Schumann de *Faust*, et il passe aussi un vague souvenir de cette *Promenade* dans la phrase tendre de l'ouverture d'*Hermann et Dorothée* que le maître écrivit la même année, en 1851. Mais revenons au *Carnaval*.

La fête touche à sa fin. Deux motifs du *Préambule* réapparaissent dans la *Pause* et le défilé commence sur les allègres thèmes de la *Marche des Davidsbündler contre les Philistins*. Une innocente manifestation s'organise contre la bourgeoisie paisiblement endormie. Sont bourgeois ceux qui, par paresse de penser, restent encroûtés dans la routine, ceux qui adoptent sans examen, d'une façon moutonnière, les jugements fabriqués de toutes pièces, les préjugés imbéciles, les fausses opinions consacrées, ceux qui s'engourdissent dans l'admiration béate et systématique d'œuvres prises par les vrais artistes en flagrant délit de

contrebande, ceux qui s'extasient devant le fait accompli, sans rechercher comment et pourquoi il s'est accompli, ceux enfin qui goûtent les douceurs d'une sérénité morale véritablement enviable mais qui déconcerte quiconque réfléchit.

A cette heure de nuit, les bourgeois Philistins sont couchés et plongés dans le sommeil. On les réveillera. Il est bon de les secouer de temps à autre. Leur force d'inertie est insupportable!... Toute la bande est de cet avis. Nos grands artistes sont décidés à faire du tapage, et ils en feront. Et la *Marche des Davidsbündler*, écrite à trois temps — rythme usité dans les marches du XVIe siècle[1] — se déroule sur les principaux motifs connus du *Carnaval*.

Ils ne s'y développent pas, mais s'enchaînent à merveille les uns aux autres. On entend aussi le *Grossvatertanz* (danse du grand-père), chant populaire que Schumann indique comme étant un thème du XVIIe siècle.

La *Marche des Davidsbündler* résume l'œuvre de la façon la plus amusante et la plus pittoresque. Elle est suffisamment longue pour nous autoriser à croire que la fête se prolongea jus-

1. « Signs from the sixteenth century lead us to suppose that the marches at this time were generally written in three-four rhythm, and the assertion, that foot-soldiers were then led to the attack by five regularly repeated trumpets blast, can only be supported by the theory of a triple time. » (Reissmann, *Schuman's Life and Works*, traduction L. Alger, p. 61.)

qu'à l'instant où le ciel s'éclaire et teinte de lueurs roses les vapeurs de l'Orient.

N'y a-t-il pas dans ces pages l'idée, à l'état virtuel, des *Maîtres-Chanteurs* : l'antagonisme de la pensée libre et de l'esprit dogmatique, la lutte de l'instinct contre l'école?...

Aucune musique n'est plus difficile à rendre. Il ne s'agit pas simplement de la jouer avec des doigts agiles, mais de lui donner un sens, d'en souligner toutes les intentions — et certes, il y en a de nombreuses et des plus subtiles ! — C'est plus de la musique de salon que de la musique de concert. A une miniature, il faut un petit cadre. On conçoit volontiers le *Carnaval* interprété par un grand artiste dans un comité restreint : on en goûterait pleinement toute la saveur et le charme, on en saisirait les délicatesses et les multiples nuances. Schumann raconte qu'à un concert, Liszt joua à Leipzig[1] des fragments du *Carnaval* après des compositions de Mendelssohn et de Hiller. Malgré son talent et le courant de sympathie et d'admiration que le grand virtuose ne manquait jamais de provoquer dans le public, les auditeurs restèrent froids. Liszt en fut très surpris. Schumann explique la raison de cet insuccès en déclarant que les mouvements de son œuvre changent trop rapidement pour qu'une

1. Concert du 30 mars 1840.

assistance, dans une salle de concert, puisse les suivre avec facilité en prêtant une indispensable attention constamment soutenue.

A propos de ce *Carnaval*, Schumann écrit : « Un morceau fut achevé après l'autre, et le tout, juste pour le Carnaval de 1835... Plus tard, je donnai des titres aux différents morceaux et j'appelai la collection *Carnaval*. Bien qu'il puisse y avoir dedans plus d'une chose qui charme tel ou tel auditeur, toutefois les pensées musicales se transforment trop vivement, pour que tout un public puisse suivre, qui ne veut pas être ainsi effarouché toutes les minutes. Tout cela n'avait pas arrêté mon aimable ami (Liszt); aussi, avec quelque intérêt personnel, avec quelque génie qu'il ait joué, il put peut-être toucher chaque auditeur en particulier, mais point enlever la masse entière [1]. »

Clara Wieck avait l'habitude de jouer souvent le *Carnaval*, et Schumann lui conseillait plutôt *Phantasiestücke* :

« Ma chère Clara, permettez-moi de vous faire une remarque : vous jouez souvent le *Carnaval* en public à des gens qui ne connaissent rien de moi. Ne serait-ce pas préférable d'exécuter *Phantasiestücke*? [2] »

1. R. Schumann, *Écrits sur la musique et les musiciens*, trad. de Curzon, nouvelle série, p. 131.
2. 24 janvier 1839.

Le *Carnaval de Vienne* (op. 26), scintillant de couleurs, a un tout autre caractère. C'est le bruyant carnaval populaire, bariolé, qui,

> De paillettes tout étoilé,
> Scintille, fourmille et babille [1].

La population est en liesse. L'air est vibrant de sonorités. Dans les carrefours, sur les places, des musiques jouent, des fanfares éclatent. Un *allegro* exubérant dépeint ce remue-ménage, nous place sous les yeux le tableau d'une foule grouillant dans les rues. Masques, costumes étranges, oriflammes qui claquent au vent; les couleurs se mariant aux sonorités dans du soleil : telle est la vision.

Tout d'abord, Schumann crée le décor, puis, par la phrase en *sol* mineur, il fixe un état d'âme qui a pris naissance en lui sous l'influence des phénomènes extérieurs. La musique cesse d'être descriptive pour devenir psychologique. Lorsque les fanfares éclatent, elle est en quelque sorte imitative, en ce sens, qu'en imagination, nous substituons les cuivres au piano. La *Marseillaise* retentit. Pourquoi retrouve-t-on notre chant national dans ce *Carnaval de Vienne*? Ceci est mystérieux [2]. Durant le cours de ce premier morceau,

1. Th. Gautier, *Emaux et Camées* : Carnaval.

2. Spitta rapporte que la *Marseillaise* était alors interdite à Vienne.

« Schumann qui, à cause de son journal, avait été agacé et

le décor, à plusieurs reprises, est replacé sous nos yeux. La fête bat son plein, lorsque s'essore la *Romance*, triste comme une plainte.

Dans le *Scherzino* en *si*, ne dirait-on pas que Schumann a voulu esquisser la silhouette amusante d'un promeneur solitaire qui, en observateur, se mêle à la foule? Il déambule tranquillement, ce dilettante, et parcourt les rues en fredonnant un air. C'est bien un musard qui se promène sans but déterminé, un badaud qui se promet d'observer et de recueillir des sensations. Il traverse la populace mouvante ; parfois, sa marche est interrompue, mais bientôt il la reprend avec la même allure dégagée.

L'*Intermezzo* prouverait que le héros de ce *Carnaval* a fait une heureuse rencontre. « Cet *Intermezzo*, écrit spirituellement Mme Marguerite d'Albert, est le brûlant duo de deux êtres que le « coup de foudre » vient de frapper en plein cœur.

« L'élan impétueux qui les a poussés l'un vers l'autre les a en même temps isolés du reste de la foule; un grand vide s'est fait autour d'eux ou plutôt rien n'existe en dehors d'eux dans l'univers entier.

« Insensibles au bruit de la fête, perdus dans

tourmenté par les employés du gouvernement, saisit cette occasion de leur jouer ce malin tour. » (E. David, *Les Mendelssohn-Bartholdy et R. Schumann*, p. 277.)

leur ivresse, *lui* ne voit plus qu'elle; *elle* n'entend plus que lui. Le même cri de passion jaillit à la fois de leurs yeux et éclate sur leurs lèvres. Rien de plus ardent que cette phrase unique : « Je t'aime », dite par l'un, redite par l'autre, répétée à l'unisson, à la tierce, à la sixte, à l'octave, modulée dans tous les tons, sans que jamais l'un se lasse de dire ce que l'autre ne se lassera jamais d'entendre [1]. »

Ces deux amoureux, en effet, se disent et se répètent une chose exquise; ils ne varient pas énormément le sujet de la conversation, mais ils s'entendent si bien à dire autrement la même chose! Sur le thème *Je t'aime*, ils brodent d'harmonieuses douceurs. Aux réponses de la basse et du chant, on est amené à conclure que ce sont des amoureux en parfait accord.

Le *Finale* impétueux, précipité, nous replace devant le décor de Vienne en fête. Une dernière fois, on revoit la cohue, les masques, les banderolles, les costumes bariolés, les oriflammes, la bruyante gaieté de la rue, la fête populaire dans tout son éclat.

Cette œuvre vigoureuse, spirituelle, tendre, énergique, verveuse, impressionniste, véritable pochade de grand maître, fut écrite en 1839. Elle est dédiée à Simonin de Sire, admirateur fervent

1. Marguerite d'Albert, *Robert Schumann, Son œuvre pour piano*, p. 145.

de Schumann et amateur distingué. Il habitait Dinant, petite ville belge sur les bords de la Meuse, et entretint avec le maître une correspondance suivie; mais, détail curieux, il paraît que, selon toute vraisemblance, les deux amis ne se rencontrèrent jamais.

Il est vraiment regrettable que Schumann n'ait pas tiré une vaste symphonie des éléments de ce *Carnaval de Vienne* où l'*allegro*, l'*adagio*, le *scherzo* et le *finale* sont si heureusement et si nettement esquissés. Il est bon d'ajouter qu'une musique de piano aussi colorée nous donne la sensation de l'orchestre [1].

Nous avons parlé déjà de l'association des *Davidsbündler*. Il est indispensable de se rappeler ce qu'était cette confrérie, cette ligue du libre esprit contre l'esprit bourgeois, pour comprendre le sens des *Davidsbündlertänze* qui ne sont pas des danses comme le titre pourrait le faire supposer, mais des allusions à l'association artistique fondée par notre compositeur.

L'éditeur de la troisième édition nous fait remarquer qu'il faut se souvenir de la *Marche des*

1. « Le maître fait la remarque que le piano doit avoir le droit de traiter les masses à sa guise par les moyens dont il dispose, et qu'il peut reproduire les divers caractères des instruments, mais à condition que cela ne paraisse pas l'arrangement d'un *tutti* d'orchestre, avec trémolos dans les deux mains, appels de cors, etc... » (*Écrits sur la musique et les musiciens*, trad. de Curzon, nouvelle série, p. 167.)

Davidsbündler contre les Philistins, qui termine le *Carnaval*, pour saisir l'idée qui donna naissance aux *Davidsbündlertänze*. Il existe, en effet, un lien entre ces deux œuvres. Schumann disait que les *Davidsbündlertänze* sont, par rapport au *Carnaval*, ce que les visages sont aux masques, et il ajoutait qu'il avait écrit le *Carnaval* dans le chagrin, et les *Davidsbündlertänze* dans la joie. Il avait évidemment une tendance à transformer d'une façon romanesque les moindres faits de la vie courante. Les romans les plus palpitants sont ceux que se forge l'esprit, et il n'est certainement pas besoin d'événements extraordinaires pour provoquer, dans certaines âmes, les sensations les plus violentes. Schumann vécut, à cette époque où il composa les *Davidsbündlertänze*, un roman très mouvementé, et il ne pouvait manquer d'en traduire musicalement les péripéties [1].

Cette suite de dix-huit pièces, écrite en 1837, est dédiée à Walther von Gœthe par Florestan et Eusèbe. Ces deux personnages y expriment leurs émotions, leurs joies, leurs humeurs diverses. L'âme d'Eusèbe réflète les plus douces images, s'attendrit et est mélancolique. Florestan apparaît fréquemment enjoué, subtil, un peu espiègle.

Cette suite fut-elle inspirée à Schumann par Clara Wieck et le compositeur y exprimait-il les

1. « Nous vivons maintenant un roman dont le pareil n'a probablement jamais été écrit », disait-il.

souffrances qu'il endurait et les espoirs d'avenir qui miroitaient en lui? c'est fort probable[1]. Il entretenait alors avec sa fiancée une correspondance suivie et il mettait Clara au courant de ses projets, de ses travaux, de ses amitiés. Ce sont, lui écrivait-il, des « pensées de mariage » que renferment les *Davidsbündlertänze*, et il ajoutait que plus tard il lui en donnerait l'explication. On devine en effet dans cette suite bien des aspirations, des désirs, de la tendresse, et dans le n° 13 on perçoit de douces sonorités de cloches qui résonnent allègrement ainsi qu'un carillon nuptial.

Faisant allusion à une critique de Clara Wieck qui concernait les *Davidsbündlertänze*, Schumann lui reproche de ne pas faire assez de cas de cette œuvre.

Les *Fantaisies*, « *Phantasiestücke* » (op. 12), sont dédiées à Mlle Anna Robena Laidlaw et furent composées en 1837.

Le 19 août 1837, Schumann écrivit à la jeune pianiste anglaise[2] :

1. « Ma musique, écrivait-il à Dorn, porte la trace des luttes que j'ai dû soutenir pour conquérir Clara... C'est elle qui m'a inspiré les *Davidsbündlertänze*, *Kreisleriana* et les *Novelettes*. » (Lettre à Dorn du 5 septembre 1839.)

2. Cette lettre a été publiée pour la première fois dans *Schumann*, l'ouvrage de Annie W. Patterson, pages 115, 116.

« The authoress is indebted to the late Mrs Thomson's daughter, Mrs Sophie Metcalfe for permission to quote *in extenso* two letters of the composer, which have never hitherto been published. » (Note de l'auteur.)

La seconde de ces lettres est aussi adressée à Mlle Laidlaw.

« Mes meilleurs remerciements, chère Mademoiselle, pour avoir tenu la promesse que vous m'aviez faite de m'écrire. Je garderai toujours le plus exquis souvenir du temps de votre séjour ici. Cela est sincère et vous le constaterez bientôt dans les *Fantaisies* pour piano qui paraîtront avec votre nom sur l'en-tête. Il est vrai que je ne vous ai pas demandé la permission de vous dédier cette musique, mais elle vous appartient et renferme tout « Rosenthal » avec ses romantiques environs. Les *Fantaisies* seront prêtes à la fin de septembre. Où et comment vous les ferai-je parvenir? Tout va bien pour moi — oui, vraiment très bien — et si de nombreuses lieues ne nous séparaient pas, vous en entendriez plus à ce sujet. Écrire est trop long, et qui sait si vous arriverez à déchiffrer cette lettre malgré la peine que j'ai prise et que je continue de prendre pour la rendre claire? M. Anger a l'esprit « très en dehors » ou « très absent »[1] depuis votre départ. Il délire sur cette soirée de juin à l'hôtel de Bavière[2]. Reuter me prie de le rappeler à votre souvenir. Je n'ai pas encore reçu votre portrait. Vous y penserez, n'est-ce pas ?

« Parlez moi de vos projets, de vos travaux. Vous ne pouvez vous imaginer combien tout cela m'in-

1. Le traducteur emploie le terme de *absent minded*, auquel nous ne trouvons pas d'équivalent en français.
2. Voir page 118.

téresse. Rappelez-moi à votre honorée mère, dont j'ai l'impression actuellement de pouvoir évoquer l'image devant moi, et aussi à votre père. Donnez-moi bientôt la preuve que vous vous souvenez de votre devoué [1].

« Robert Schumann. »

Au soir, est bien l'expression du souvenir parfumé de Rosenthal, cette vallée de roses, où il vécut un rêve. Aucune musique n'est plus imprégnée de songeries, aucune n'est plus enveloppante et ne dégage un charme plus pénétrant. Le fil d'or ténu de mélodie flotte mollement sur de vaporeux arpèges d'un coloris changeant et qui donnent bien la sensation du jour qui meurt graduellement. Le ciel mauve s'obscurcit et n'est plus teinté au couchant que d'une lueur rosée. Les choses s'alanguissent dans la paix heureuse du soir. Ce n'est pas encore la nuit, c'est l'heure du crépuscule. Une fluide buée violette monte du sol. C'est l'instant où s'éveille la rêverie,

1. Mlle Laidlaw lui envoya son portrait et des cigares. Il trouva les cigares excellents et jura qu'il n'en avait jamais fumé de meilleurs : « Je suis comme un dieu au milieu de saintes images, écrit-il, et je me murmure à moi-même : Non, vraiment, c'est trop bon ! »

Il fut moins satisfait du portrait : il n'y retrouva pas l'expression des beaux yeux de Miss Laidlaw, et ne reconnut même pas son corsage de velours bleu.

Et l'âme, de langueur atteinte,
L'âme comme le ciel se teinte
D'un doux crépuscule lilas [1].

On aimerait entendre *Au soir* dans certaines conditions : par exemple, interprété par une femme fort jolie et dont on serait pour le moins un peu amoureux — ce qui ne gâterait rien.

On suppose le décor... un vaste salon, dont les meubles s'estompent dans la lumière veule du crépuscule ; une large baie, grande ouverte, laissant apercevoir la campagne assoupie, comme figée dans une immobilité absolue et baignée des dernières pâleurs du jour. Au ciel, une vacillante étoile épinglée sur la voûte d'un bleu de saphir... La femme que nous concevons assise au piano est délicieuse infiniment, puisqu'elle est de rêve. Elle porte une robe dont l'étoffe semble être coupée dans le bleu mauve du firmament. Et l'idéale créature, un peu en manière d'improvisation [2], laisse nonchalamment voltiger sur le clavier ses doigts fuselés ; la musique s'en exhale

1. Rosemonde Gérard, *Les Pipeaux* : Crépuscule. (Ed. Lemerre, page 17.)

2. On sait que Schumann improvisait remarquablement, et qu'il confiait volontiers ses rêveries au piano, surtout à la tombée du jour. Jansen, dans les *Davidsbündler*, raconte que Dorffel, désireux d'entendre une de ces improvisations, s'était promis de surprendre le maître à l'heure favorable du crépuscule. Il mit son projet à exécution, frappa à la porte deux ou trois coups discrets. Schumann, absorbé, ne répondit pas. Dorffel entra avec mille précautions et, sans avoir été vu, s'installa

plus douce qu'une caresse. Et, tandis que notre esprit boit ces sonorités de velours, nous avons devant les yeux le spectacle d'un crépuscule d'été, embaumé de senteurs fraîches...

Certes, tout le monde ne peut s'offrir cette rare jouissance ; mais en écoutant *Au soir*, il est assez naturel d'imaginer qu'on l'éprouve. Et après tout, le rêve n'est-il pas la seule réalité de la vie ?

N'oublions pas que Schumann écrivit à Mlle Laidlaw : « *Phantasiestücke* vous appartient ; il y a dans cette musique tout Rosenthal et ses romantiques environs. » Quelle scène dramatique, poignante, le maître a-t-il imaginée dans ce *Nuitamment* ? Est-ce une tourmente morale qu'il a voulu traduire? Est-ce une conception musicale fantastique qui a traversé son cerveau ? Est-ce la sublime expression d'un cri de douleur que lui-même a poussé ?

Le décor est tragique. Un vent âpre, aigu, violent, souffle ; de lourds nuages courent rapprochés

dans un coin de la pièce plongée dans une presque complète obscurité. Dissimulé, il écouta religieusement. Schumann ne constata la présence de son ami qu'au but de quelques minutes, lorsqu'il alluma son cigare. Il fut naturellement fort surpris d'apercevoir auprès de lui un auditeur immobile et silencieux. Dorffel n'eut pas à regretter son indiscrétion. « Dans les improvisations que j'entendis, dit-il, je reconnus par la suite un des motifs de *Wachtstücke*, mais je ne saurais trop préciser lequel c'était. En tout cas, Schumann m'émut fortement, et d'une façon étrange. »

de la terre, voilent les clartés de la lune. Parfois, dans leur course, ils laissent filtrer une lumière crayeuse au travers de leurs échancrures. On dirait, en effet, que certaines altérations curieuses de notes, formant des harmonies inattendues, laissaient jaillir de brusques lueurs... Une plainte désolée, passionnée, monte lugubrement dans la nuit. L'accompagnement torturé mugit sans trêve sous les appels déchirants d'une âme en détresse. Il se produit une éclaircie dans la phrase en *fa* qui s'élève comme une ardente supplication, mais l'implacable motif initial réapparaît à la basse, et des traits qui se poursuivent furieusement et s'enchevêtrent, le ramènent avec plus d'acuité encore.

On a l'hallucinante vision d'un être qui, dans la nuit, s'en va hurlant sa souffrance. Et la plainte se perd dans les rafales...

Edgar Poë et Baudelaire n'ont rien écrit de plus saisissant.

Dans une lettre à Clara Wieck, Schumann parle de *Nuitamment* :

« Je viens de recevoir une lettre de Krägen. Il me dit beaucoup de choses à propos de *Phantasiestücke*, et divague tout à fait au sujet de cette suite. Il juge *Nuitamment* « noble et beau », et ajoute que c'est le morceau qu'il préfère. Il pense que je suis de son avis. Après avoir terminé cette pièce, j'ai trouvé avec grand plaisir qu'il y avait

là l'histoire de Héro et de Léandre. Vous savez que la nuit, Léandre traversait la mer pour rejoindre son aimée; celle-ci l'attendait et le guidait avec une torche allumée. C'est une vieille et belle histoire romantique. Lorsque je joue *Nuitamment*, je ne peux pas la chasser de ma tête : tout d'abord Léandre s'élance dans les flots, Héro l'appelle, il répond ; il se débat contre les vagues et atteint la terre, où il est en sûreté.

« Alors vient la cantilène, lorsqu'ils sont enlacés dans les bras l'un de l'autre, jusqu'au moment de la séparation. Léandre ne s'arrache à l'étreinte que quand la nuit a replongé tout dans l'obscurité.

« Fischhof m'a écrit que Liszt avait joué *Phantasiestücke* d'une manière extraordinaire[1]... »

Elévation est un flot d'inspiration illuminée de jeunesse qui jaillit : c'est de l'enthousiasme *noté*. Il y a, dans cette pièce, de la griserie, de l'espoir qui scintille, de la tendresse qui déborde. Il semble qu'on assiste à l'éclosion d'une floraison de sentiments s'épanouissant dans une âme exaltée qui prend son essor vers l'infini.

Quelle fougue et quelle puissante envolée dans la phrase initiale et comme le motif qui la ramène est finement enguirlandé d'une dentelle de notes!

Mais pourquoi ce *Pourquoi* dans *Phantasiestücke?*

1. 21 avril 1838.

C'est évidemment une question qu'il pose à Mlle Laidlaw ou une question que celle-ci lui a posée. Il répond par un petit chef-d'œuvre. C'est fort bien; mais, quoique significative, cette musique ne nous permet pas d'en fixer le sens précis. *Pourquoi* est une page exquise embaumée de poétiques regrets et sur laquelle flotte une ombre de mélancolie. Au simple mot *Pourquoi*, il est permis d'ajouter bien des phrases : Pourquoi nous sommes-nous connus? Pourquoi ai-je subi là souveraine influence de votre charme? Pourquoi les journées de Rosenthal ont-elles passé si rapidement?...

Nous n'avons du reste pas la prétention de résoudre une énigme et nous ne voulons pas à ce propos aligner des hypothèses qui seraient déplacées. Schumann, lorsqu'il connut les dames Laidlaw, aimait Clara Wieck et avait sûrement échangé avec elle des serments qui rivent indissolublement deux êtres l'un à l'autre. Mais, fût-on amoureux de la femme à laquelle on s'est donné pour la vie, fût-on lié à elle le plus fortement du monde, on n'échappe pas à certaines influences du milieu dans lequel on se trouve, surtout si l'on est un impulsif dont l'imagination s'enflamme au moindre choc. Peut-être Mlle Laidlaw ne s'en aperçut-elle pas, mais Schumann dut vivre à ses côtés un court roman sentimental.

Un imaginatif, un poète épris de la beauté dans

toutes ses manifestations[1], passant des journées d'enchantement dans un pays romantique, auprès d'une femme parée de toutes les séductions morales et physiques, échangeant avec elle des idées, goûtant avec elle les douceurs d'une communion artistique, n'échappe pas à une griserie cérébrale. C'est sous l'influence de cette griserie, qu'au moyen de l'art un poète ressuscite le passé et que parfois il immortalise la réalité fugitive.

Phantasiestücke renferme encore les *Papillons noirs*, *Hallucination*, pièce ultra-romantique, la *Fable* et *Amici*, *comœdia finita est*. Il serait assez difficile de déterminer la signification de ce titre. Quoi qu'il en soit, la comédie finit en une exquise douceur, sur les harmonies les plus veloutées, et l'on peut s'apercevoir qu'elle imprégna l'âme de Schumann du souvenir le plus enjôleur et le plus souriant.

Il n'y a, en réalité, dans toute l'œuvre de lord Byron qu'un seul personnage. Que ce soient Man-

1. Fiancé à Clara Wieck, il lui avait écrit : « Je vous en prie, ne vous désolez pas, ne vous offusquez pas, si quelque jour en me promenant avec vous, je m'écrie en voyant passer une jolie femme : Oh ! Clara, regardez cette divine créature ! » (Lettre du 13 avril 1838.)

Rien n'est plus naïf et plus charmant. A un homme de génie qui reste toute sa vie un peu enfant, il faut une compagne dévouée, assez intelligente pour comprendre qu'elle n'a pas épousé Monsieur-Tout-le-Monde. Clara Wieck était bien la femme qui convenait à Schumann.

fred, Childe Harold ou Don Juan qui parlent, il apparaît clairement que sous ces différents masques, c'est Byron qui lui seul occupe le premier plan de la scène. Certains personnages secondaires n'existent que pour donner la réplique au poète qui sans cesse revient et s'obstine sur son long et douloureux monologue.

Toute l'œuvre pianistique de Schumann reflète aussi fidèlement Schumann que l'œuvre de Byron reflète Byron.

C'est en vain que l'auteur de *Faust* espère nous convaincre qu'il a voulu traduire musicalement les aventures du maître de chapelle Kreisler, ce pauvre héros de Hoffmann qui mourut fou et que l'auteur des *Contes fantastiques* avait, paraît-il, calqué sur la personnalité de Bœhner, homme fort original, pianiste et compositeur. *Kreisleriana*, comme le remarque si justement Wasielewski, devrait être intitulé *Schumanniana*.

A propos de *Kreisleriana*, Schumann écrivait à Clara Wieck :

« Les jours derniers où j'attendais votre lettre, j'ai composé des livres entiers. Ce sont des choses étonnantes, folles, quelquefois solennelles. Vous ouvrirez de grands yeux quand vous les jouerez pour la première fois. En ce moment, je voudrais éclater en musique. Quelles belles mélodies je sens en moi, toujours! Songez que depuis ma dernière lettre j'ai écrit tout un cahier de choses

nouvelles. Je les appellerai *Kreisleriana*. C'est vous et votre pensée qui y jouent le principal rôle et je vous les dédierai à vous et à personne d'autre! Vous sourirez si doucement que vous vous y reconnaîtrez. Quand viendra le moment où je vous aurai auprès de moi, lorsque je serai assis au piano? Oh! alors, nous pleurerons comme des enfants, je le sens, et ce sera plus fort que moi! »

Mme Marguerite d'Albert dit fort justement :

« Les *Kreisleriana* offrent un monde peuplé d'étonnantes et poétiques visions. Le mouvement et la vie y débordent en rythmes et en dessins mélodieux d'une richesse inouïe. Nulle part la fantaisie du compositeur ne déploya autant de verve et de ressources. Jamais Schumann ne fut plus poète musical qu'à cette époque suprême de sa vie[1]. »

Jamais en effet sa fantaisie n'eut un aussi libre essor que les jours où son âme était tendue par le désir ou par l'anxiété. Lui-même en fit plusieurs fois la remarque.

On imagine facilement la félicité suprême que durent éprouver deux êtres qui s'aimaient profondément, à reconnaître dans les pages brûlantes de *Kreisleriana* l'essence même de leurs sensations, l'expression de leur tendresse, la floraison

1. *Loc. cit.*, p. 99.

de leur rêve d'avenir. Quelle musique est plus éloquente et persuasive? elle bouillonne, déborde de fougue et de tendresse et il en jaillit constamment des éclairs de génie.

Dès le début de *Kreisleriana*, Clara Wieck dut être séduite par la magie de cette musique ; aucun contour mélodique plus délicat, onduleur et caressant, ne se déroule avec plus d'élégance et de grâce que celui de ce premier morceau. Le second est d'une superbe expression et d'une admirable profondeur de sentiment. On ne peut formuler avec plus de noblesse et de gravité le serment d'un inaltérable amour...

Schumann écrivit de Vienne à Simonin de Sire : « Je crois que les Français ne comprendront pas le mot *Humoresque* et je déplore qu'il n'y ait pas d'équivalent dans leur langage pour « *Gemütlich* ». Il fait une réflexion analogue au sujet du titre *Kreisleriana* : les Allemands, ajoute-t-il, pourront seuls le comprendre [1].

C'est dans cette même lettre qu'il donne à son ami de Dinant la liste de ses compositions. Il fait d'abord mention de la *Toccata* [2] qui fut commencée en 1829 et terminée en 1833; il cite *Blumenstücke*, *Humoresque*, l'ébauche d'un concerto;

1. Lettre à Simonin de Sire (15 mars 1839).

2. La *Toccata* (op. 7), qu'il dédia à Louis Schunke, est une pièce longuement développée. Elle porte la date de 1830, sur la partition de la collection Littolf. Schumann l'avait commencée en 1829; il la remania plus tard.

il range au nombre de ses compositions de la période qu'il passa à Vienne, les *Scènes d'enfants*, les *Novelettes* et *Kreisleriana*[1].

A propos de l'*Humoresque* (op. 20), Schumann écrivait à sa fiancée :

« Toute la semaine, j'ai été assis au piano et j'ai composé, ri et pleuré tout à la fois. Vous trouverez l'empreinte de tout cela dans ma grande *Humoresque*... Elle est déjà entre les mains des graveurs. Remarquez combien je travaille vite maintenant! J'ai une idée, je l'écris et je la fais graver. J'aime cette rapidité[2]! »

Il ne faut pas chercher de l'unité dans cette pièce romantique. Elle n'est certes pas l'œuvre d'un artiste qui s'efforce méthodiquement de donner à son travail une irréprochable tenue, de la symétrie et de la cohésion, qui s'étudie à ménager les effets, à les doser, et qui cent fois sur le métier remet son ouvrage pour sertir sa pensée, la polir et lui donner une forme pondérée. L'*Humoresque* est l'expression d'une série de dispositions d'esprit, la fidèle traduction de divers états d'âme. On y trouve le reflet des impressions les plus disparates et les plus heurtées. De molles rêveries, de vaporeuses visions, de la tristesse,

1. C'est à Chopin que cette belle œuvre est dédiée. On a prétendu qu'il la laissa longtemps sur son piano sans même la lire. Nous aimons à croire qu'il fut plus curieux.

2. 11 mars 1839.

de la joie, de l'emportement, de l'exaspération, de la quiétude, de religieuses méditations, des envolées subites, alimentent cette musique spéciale. Les images apparaissent et disparaissent avec une vertigineuse rapidité, ainsi qu'en un rêve. Parfois se produisent des élans prodigieux; le rêveur recouvrant tout à coup sa pleine lucidité a des réveils géniaux et de sublimes aspirations [1].

Aucune pièce pour piano ne peint mieux la personnalité de Schumann, n'exprime mieux ses espérances d'avenir et aussi le désarroi de son âme, à cette époque si tourmentée de sa vie.

Rarement le maître de Zwickau essaya de peindre la nature et de la traduire par le procédé d'harmonies imitatives [2]; il fut cependant inspiré par elle dans la *Grande Fantaisie* (op. 17), œuvre fort originale, mais d'une extrême liberté de

1. « L'*Humoresque* est le plus étonnant portrait qu'il soit possible d'imaginer en musique d'une disposition humoristique. Toute l'individualité de Schumann éclate dans les harmonies, le rythme, le coloris, ainsi que dans la forme des mélodies. » (E. David, *Les Mendelssohn-Bartholdy et R. Schumann*, page 323.)

2. A ce propos, M. Léonce Mesnard fait l'observation subtile, que la *Chanson de Philine* (op. 98) l'invitait, il semble, à indiquer, ne fût-ce que par la plus fugitive allusion, la présence du rossignol que n'avait point oublié Gœthe. (Léonce Mesnard, *Étude sur Robert Schumann*, page 40.) Schumann n'eut garde d'employer ce facile procédé. Il était avant tout psychologue et savait que si le rossignol chantait, Philine ne l'écoutait probablement pas.

forme. Il la composa en 1836 et la dédia à Liszt.

Parmi tous les sons qui vibrent
Dans le songe terrestre bariolé,
Un son libre est tiré
Par celui qui l'écoute attentivement[1].

Tel est le quatrain de Schlegel qu'il prit comme devise et qu'il plaça en tête de cette *Grande Fantaisie*[2].

Cette remarquable pièce impressionniste, tissée d'éléments un peu disparates qui lui donnent une apparence décousue, est vivifiée par son souffle puissant. Les bourdonnements sonores, les bruits confus et mystérieux qu'on perçoit dans les bois, l'enchantement qu'on y éprouve, sont rendus dans ces pages avec une émotion sincère et un rare bonheur d'expressions.

1. *Durch alle Töne tönet*
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet.

2. *Cette grande Fantaisie* prouve combien était fertile son imagination, et montre la liberté avec laquelle il construisait ses œuvres, lorsqu'il n'était plus retenu par le souci de la forme. On rapporte, qu'il avait l'intention de consacrer les profits de cet ouvrage au monument commémoratif qu'on devait élever à Beethoven dans la ville de Bonn. Aussi Schumann appelait-il cette fantaisie : l'*Obole*. Il avait donné aux principaux monuments les titres suivants : *Ruines*, *Arc de Triomphe*, *Étincelante Couronne*. Ayant abandonné le plan primitif, il prit comme devise les quatre vers de Schlegel, dont il fit précéder sa composition. (Reissmann, *Schumann's Life and Works*, trad. L. Alger, page 64.)

Si charmantes et si gracieuses que soient les pièces des *Walderscenen*, qu'il écrivit beaucoup plus tard[1], elles ne nous donnent que de très vagues images de la nature. Au temps de sa jeunesse — la *Grande Fantaisie* en est la preuve — Schumann eût peint la forêt, avec moins de mièvrerie et une plus grande richesse de couleurs. Il s'attarde devant une fleur solitaire, décrit l'auberge, le carrefour maudit, note le chant de l'oiseau qui se détache sur de gracieux balancements d'arpèges, et adresse son adieu à la forêt. Cet adieu a quelque peu vieilli. Deux voix y chantent les tristesses de la séparation en un style un peu vieillot, qui reflète bien l'époque. Nous préférons de beaucoup le *Message* (n° 12, op. 124). Enfin, entre temps, dans les *Walderscenen*, le maître nous fait la description d'une chasse.

M. Léonce Mesnard en fait la remarque : « Quand ils entrent en commerce avec la muse champêtre, Schubert et Mendelssohn, sans y mettre, du reste, la moindre prétention, trouvent qu'un peu de parure lui sied bien, Schumann, exempt de tout raffinement aristocratique et sans rien d'inculte ou de trop négligé, sincèrement populaire (il aime à employer le mot comme certificat d'origine de ses inspirations), ne veut, n'imagine, pour

1. Les *Walderscenen* (op. 82) furent écrites en 1848.

elle, d'autre ornement que le perpétuel renouveau de la nature [1]. »

Que l'on compare la *Chasse* de Mendelssohn à celle de Schumann et par ses deux compositions très courtes, on apercevra la différence de ces deux tempéraments d'artistes.

La *Chasse* de Schumann est pittoresque et rustique. Il y a de la coquetterie dans celle de Mendelssohn qui est aristocratique. Les cors sonnent allègrement d'une façon distinguée ; on pressent que ce sont des piqueurs en habits rouges, en bottes vernies, d'une tenue irréprochable qui vont se mettre en chasse. Les chevaux sont de pur sang, aux fines attaches, aux membres souples. On part vivement mais sans bousculade : tout est prévu, réglé, supérieurement ordonné. La forêt est une forêt dont les chemins sont tirés au cordeau ; les sentes sont tapissées d'une mousse qui amortit les bruits. Les chasseurs sont d'une correction parfaite et les amazones d'une suprême élégance. La bête que l'on poursuit n'est qu'un prétexte à la galanterie du meilleur goût. C'est une chasse de rêve, une chasse de contes de fées, dont la belle ordonnance n'est troublée par aucun des inconvénients de la vie. Elle donne un peu l'impression d'une très remarquable gravure anglaise.

1. Léonce Mesnard, *Étude sur Robert Schumann*, p. 37.

Schumann écrivait à Clara Wieck : « Je pense souvent que vous n'estimez pas assez en musique les qualités qui sont si charmantes dans votre nature de jeune fille : je veux dire la grâce aimable. intime, naturelle et sans art. En musique, vous aimez mieux l'orage et l'éclair et vous recherchez surtout le nouveau, le *jamais vu.* Il y a cependant des sentiments vieux et éternels qui ne perdront jamais leur empire sur les âmes. Le romantisme ne consiste pas dans des formes et des figures étranges, il existe sans cela si le musicien est un poète. Au piano, avec quelques scènes d'enfants, je le prouverai bien mieux que cela, ce sont des titres tels que : *Près du foyer*, *Cache-Cache*, *Sur le Cheval de bois*... On voit tout cela dans ces petits morceaux et ils sont légers comme un souffle. En composant, j'entendais comme un écho des paroles que vous m'avez dites un jour : « Vous m'apparaissez semblable à un enfant. »

C'est en 1838 que Schumann écrivit les *Kinderscenen* (op. 15). Ces courtes pièces resteront les modèles d'un genre qu'il créa. Elles forment une série de miniatures qui racontent le roman de l'enfance, ce roman qui parfume toute l'existence et dont on ne se rappelle pas sans une profonde émotion. Le poète nous ouvre les portes d'or des pays lointains et mystérieux qui miroitent à l'imagination de ce petit monde des enfants; il nous décrit les joies du Colin-maillard, la félicité que

cause une grande nouvelle, — probablement la grande nouvelle d'une partie de plaisir — l'étonnement que produit une histoire curieuse. Il nous montre un petit cavalier, fier et tout rouge de plaisir, sur son cheval de bois, dont le balancement saccadé est rendu par un rythme d'une amusante imitation. Nous écoutons la naïve prière que font le soir les enfants, avant de s'endormir.

Puis leurs paupières se sont closes,
A l'ombre des rideaux amis,
Les bébés blonds, les bébés roses
En riant se sont endormis.

Ne jurerait-on pas que Mme Rosemonde Gérard, dans le *Noël* des *Pipeaux*, a composé ces vers pour la musique de Schumann? Comme l'auteur des *Kinderscenen*, elle nous dit les doux songes de ces bébés roses :

Ils rêvaient d'un pays magique,
Où l'alphabet fût interdit;
Les arbres étaient d'angélique,
Les maisons de sucre candi.

Puis sur les trottoirs de réglisse
On voyait — c'était charmant,
Des bonshommes de pain d'épice
Qui vous saluaient gravement.

Sur de hautes escarpolettes
Bercés par des anges on dort.
Là tous les chiens ont des roulettes,
Tous les moutons des cornes d'or.

Si, d'après la parole de Lamartine, « la simplicité est le chef-d'œuvre de l'art », les *Scènes d'enfants*, d'une si exquise naïveté naturelle, sont d'incontestables petits chefs-d'œuvre[1].

Dans une lettre à Mme Henriette Voigt, Schumann recommande affectueusement à son amie de prendre soin de sa santé et lui exprime le désir de bientôt la revoir. Il entretient la jeune femme de sa petite fille Ottilie, aux grands yeux bleus si beaux, et à laquelle conviendront si bien les *Kinderscenen*. Mme Henriette Voigt mourut deux mois après[2].

Les *Scènes d'enfants* contribuèrent, plus que toute autre œuvre, à établir la réputation de Schumann. Certains critiques modernes affirment même qu'elles sont le plus beau fleuron de sa couronne. Etrange jugement à la vérité! « Je ne saurais, écrit M. Clément, louer son *Concerto à deux pianos*, qui semble bruyant et bizarre et dont l'harmonie est en constante contradiction avec le

1. M. Louis Ehlert juge de la sorte les *Kinderscenen* : « Un vrai chef-d'œuvre, écrit-il, dont la chaste réserve n'a pu être égalée par de nombreux artistes qui les imitèrent, avant de s'être rendu compte tout d'abord de l'immense différence qui sépare l'enfantillage de la naïveté enfantine et sans se douter non plus qu'il eût été nécessaire d'être purs eux-mêmes, pour exprimer des idées dont le charme réside surtout dans la pureté. »

Lobe, dans son *Traité de composition musicale*, parle des *Scènes d'enfants* comme de modèles de forme pour les morceaux de genre, tant au point de vue de la structure, que pour la richesse de l'invention musicale.

2. 11 août 1839.

sens qu'on donne à ce nom. Mais, il se trouve des idées charmantes dans les *Scènes d'enfants*, morceaux conçus dans un ordre d'idées plus conforme aux lois de l'oreille. Je le répète, cette partie de l'œuvre du compositeur contient des pièces très remarquables et susceptibles de plaire aux personnes même les plus opposées à son système. Ces compositions, qu'il a plu à Schumann d'appeler dédaigneusement *Scènes d'enfants*, annoncent plus de sens artistique et plus de maturité que ses œuvres orchestrales. Ce sont celles-ci qui au fond sont des enfantillages mal dissimulés sous leurs formes pompeuses [1]. »

Le jugement de M. Clément est net et tranchant. Enfantillages mal dissimulés sous des formes pompeuses (?) les quatre Symphonies; enfantillages les Ouvertures; enfantillages aussi les autres œuvres orchestrales! Au moins, voilà, en quelques mots qui excluent toute discussion, une exécution en règle! De l'œuvre entière que le compositeur légua à l'humanité, il ne reste plus intactes que les *Kinderscenen* : elles seules échappent au naufrage. Et c'est *dédaigneusement* que Schumann appela ces pièces *Scènes d'enfants*. On se demande quel rôle le dédain a pu jouer dans la circonstance!... Il est bien plus probable que le compositeur donna naturellement et non dédai-

1. Félix Clément, *Les Musiciens célèbres*, p. 545.

gneusement à l'ensemble de ces petits morceaux le titre qui leur convenait le mieux. Si parfois la poésie est indigne de ce qu'elle a la prétention d'idéaliser, rien n'est indigne d'être poétisé — pas même l'enfance.

Schumann, autant que possible, évitait les occasions de quitter son intérieur et d'entretenir des relations avec les étrangers. Il aimait la vie de famille et y goûtait les joies simples qu'elle procure. Il se plaisait à regarder jouer les enfants, à étudier leurs maintiens, leurs poses, leurs gestes, leurs attitudes; parfois même, il se mêlait à leurs divertissements. A l'apogée de sa carrière, en pleine possession de sa puissance créatrice, en 1848, il composa l'*Album de la Jeunesse*. Ce sont des pièces graduées, qui forment la plus poétique et la plus artistique des méthodes. Le maître de Zwickau suivit l'exemple de Bach qui, en 1720, écrivit pour son fils Friedmann, tout jeune encore, les *Exercices et Préludes pour les commençants*.

Par lettre, il avertit son ami Reinick que les premières pièces de cette suite furent composées pour sa fille aînée, le jour même de l'anniversaire de sa naissance. Il établit la différence qui existe entre les *Kinderscenen* et l'*Album de la Jeunesse*. « Les *Kinderscenen*, dit-il, sont des souvenirs pour les personnes qui ont grandi, tandis que l'*Album de la Jeunesse* renferme des images susceptibles de

faire naître des pressentiments d'avenir dans l'esprit de tout un petit monde[1]. »

Schumann avoue à son ami qu'il a l'intuition que tous ses travaux réalisés pour la jeunesse deviendront les plus populaires, et il exprime le désir d'avoir une fort jolie couverture pour ces morceaux[2].

Il donne à Clara les indications de mouvements des *Kinderscenen*. En interprétant certaines pièces qu'il désigne, il lui conseille d'aller deux fois plus lentement :

« N'est-ce pas impertinent de ma part? ajoute-t-il, mais je connais votre fougue et votre impétuosité![3] »

L'*Album de la Jeunesse* (op. 68) renferme quarante-trois petites pièces charmantes et faciles pour la plupart; elles forment certainement une méthode tout à fait exquise. Il faut néanmoins reconnaître que ce n'est point là une œuvre absolument didactique, composée dans le but de faire progresser d'une façon logique et raisonnée les commençants. Le *Gai laboureur* est, de tous ces morceaux, le plus connu et le plus populaire. Le *Choral*, la *Sicilienne*, l'*Hiver*, le *Joli mois de mai*, la *Sheherazade*, le *Canon*, le *N° 28*, dont le contour mélodique et l'harmonisation rappellent la ma-

1. 6 octobre 1848.
2. Ce fut Richter qui exécuta ce travail artistique.
3. 11 mars 1839.

nière de Mendelssohn, *Mignon*, le *Prélude* et la *Petite Fugue*, sont des pages délicates, remplies de poésie. Les enfants, en les jouant, peuvent en comprendre le sentiment et le rendre. En réalité, l'*Album de la Jeunesse* formera plus leur goût et leur sentiment musical qu'il ne formera leur mécanisme.

Les vingt feuillets d'album furent composés à des époques différentes et réunis sous le titre d'*Albumblätter* (op. 124)[1]. Ce sont des pièces qui par leur caractère, leur style, le charme pénétrant qu'elles dégagent, rappellent les *Kinderscenen* et l'*Album de la Jeunesse*.

Schumann avait une prédilection marquée pour ce genre de compositions très courtes. Il excellait dans l'art d'exprimer beaucoup de choses en une page; et, si souvent il fut concis, il laissa toujours beaucoup à deviner.

Qu'on se rappelle seulement le n° 12 de l'op. 85, intitulé *Chant du soir*. Par sa grâce simple, ce *lied* crée une atmosphère de rêve et notre rêverie se prolonge bien au delà de la délicieuse mélodie.

Les *Novelettes* (1838), dédiées à Adolphe Henselt, forment une suite de huit pièces romantiques

1. Impromptu, Scherzino, Burla, Larghetto, Valse en *la* bémol, 1832. Tristes pressentiments, Valse en *la* mineur, Romance, les Fées, 1835. Fantaisie-danse, Ländler, 1836. Chagrin éternel, 1837. Impromptu, Vision, Message. Valse en *mi* bémol, 1838. Fantaisie, 1839. Berceuse, 1841. Chanson du berceau, 1843. Canon, 1845.

de caractères différents. Elles lui furent inspirées par sa fiancée, ainsi que nous l'apprend une lettre à Dorn[1]. Il serait évidemment hasardeux de vouloir rapporter chacune d'elles à une circonstance particulière de la vie du maître; de semblables tentatives risqueraient de donner naissance à de fantaisistes interprétations. La personnalité de Schumann s'affirme dès les premières mesures des *Novelettes* et les mouvements de cette composition se succèdent avec une surprenante variété et une incontestable puissance d'invention. Les idées y abondent, toutes enveloppées dans un riche tissu harmonique. Le n° 3, *Intermezzo*, fut publié en mai 1838 dans la *Collection d'ancienne et de nouvelle musique*; il portait comme devise les deux premiers vers de *Macbeth* :

> When shall we three meet again,
> In thunder, lightning, or in rain!

L'op. 32, *Scherzo*, *Gigue*, *Romance*, dédié à Mlle Amélie Rieffel, date de la même année[2].

Les *trois Romances* (op. 28), 1839, portent évidemment un titre trop modeste. On peut, à la rigueur, reconnaître à la première le caractère

1. 5 septembre 1839.
2. La *Gigue en forme de fugue* fut publiée en 1839 dans la *Collection d'anciens et de nouveaux ouvrages*, supplément au *Journal d'Ancienne et de Nouvelle Musique*.

d'une véritable romance, mais la seconde est plutôt un *Adagio*, court il est vrai, mais d'une délicieuse saveur et d'une remarquable facture. Mendelssohn donna parfois le titre de romances sans paroles à des *andante* d'une forme similaire. Le n° 3, plus développé, aux piquantes successions harmoniques, est en réalité une charmante fantaisie, divisée en trois mouvements.

Durant l'année 1839, le maître écrivit encore *Arabesque* (op. 18), *Blumenstücke* (op. 19), *Nachtstücke* (op. 23), ainsi que la plupart des pièces de *Bunte Blätter*, qui ne comprend pas moins de quatorze morceaux. Nous avons déjà parlé de *Nachtstücke* et des tristes pressentiments qui assaillirent Schumann lorsqu'il composa cette suite. Il venait de terminer *Blumenstücke*, lorsqu'il écrivit à Clara : « Je me sens étrangement triste aujourd'hui. Il fait un temps gris; les rues sont silencieuses. Vous voyagez; moi, j'ai passé toute la semaine à composer, mais je n'éprouve pas un vrai plaisir à retourner mes pensées et je ne ressens pas non plus une belle mélancolie..... Je vais rassembler plusieurs petites pièces que j'ai composées et les appellerai *Blumenstücke*, comme si elles étaient des peintures... Aimez-vous ce titre[1]? ».

La plupart de ces vastes conceptions roman-

1. 24 janvier 1839.

tiques, filles de la fantaisie, écloses spontanément, épanouies en pleine liberté, sont plus belles encore du fait même qu'elles sont traduites en une langue absolument originale et en une forme essentiellement personnelle. *Humoresque*, *Kreisleriana*, *Phantasiestücke*, le *Carnaval de Vienne*, la *Fantaisie en* ut, les *Papillons*, les *Davidsbündlertänze*, constituent un genre nouveau dans la musique. Là où la fantaisie règne en maîtresse, le champ de la critique se trouve singulièrement restreint. Autant il est aisé de critiquer une composition à forme fixe, autant il est risqué d'émettre un jugement motivé sur des œuvres qui ne se rattachent à aucun genre, par le fait même qu'elles en créent un nouveau. On aime ou l'on n'aime pas l'œuvre pianistique de Schumann : si on l'accepte, il faut l'accepter de confiance et ne pas l'éplucher; c'est à notre sens une erreur que de s'attarder à en relever les défauts. Manque d'équilibre et de pondération, développements tronqués, fautes de proportions, contours indécis de la pensée, redites fréquentes, abus de certains procédés, peuvent et doivent être signalés dans une fugue, une symphonie ou une sonate, mais non dans des pièces qui, pour la plupart, sont coulées dans une forme nouvelle que l'artiste a créée. Quand il s'agit de Schumann, il importe de faire la distinction entre le poète et le musicien. Nous jugerons mieux le musicien par d'autres ou-

vrages que par les grandes pièces romantiques.

C'est à tort qu'on a fait passer le maître de Zwickau pour un artiste dédaigneux de la forme. Tous ses écrits témoignent du grand cas qu'il faisait de la tradition de ses illustres devanciers. Il disait : « Vous ne comprendrez l'esprit que quand vous serez maître de la forme[1] »... « Une sonate est un si beau fleuron dans la couronne des œuvres d'un compositeur que je risquerais volontiers, moi, Schumann, d'ajouter une sonate de plus à toutes celles que Schubert a écrites, soit vingt en tout[2]... »

Esprit novateur, original, hardi, on comprend qu'il ne s'avisa point de ressusciter la sonate classique, telle que Mozart la cultiva. Il préféra suivre la voie tracée par Beethoven — le Beethoven de la troisième manière; — il considéra donc la sonate comme une composition renfermant plusieurs morceaux de mouvements différents, traités avec une certaine liberté de forme. « Il aspira dès son entrée dans la carrière, à couler sa pensée dans le moule d'airain forgé par les maîtres qui avaient sa profonde vénération. Produire des œuvres dignes de ces grands devanciers, faire non mieux, mais autrement qu'eux, en colorant les formes classiques par son inspiration romantique, en assouplissant le verbe lui-même

1. R. Schumann, *Conseils aux jeunes musiciens*.
2. Article sur Schubert, 1838, trad. de Curzon.

par des rythmes plus libres, en rendant l'armature moins rigide par des proportions moins strictement régulières, en rajeunissant le cadre par plus d'indépendance dans les subdivisions et les tonalités, fut l'ambition et l'effort de toute sa vie [1]. »

Bien que ce ne soit point l'avis de Fétis, il faut reconnaître que ses sonates renferment des pages de premier ordre [2].

La sonate classique est une suite de pièces de caractères différents, soumises à certaines règles de développement et de tonalité. Le premier morceau, l'*Allegro* a une coupe fixe, il doit être construit sur deux motifs; le second est un *Andante* ou un *Adagio*; le troisième un *Finale*. Entre le premier et le second morceau se trouve intercalé soit un *Menuet*, soit un *Rondo* ou un *Scherzo*.

Philippe-Emmanuel Bach passe à tort ou à raison pour être l'inventeur de la sonate [3]. « Dans

1. Jean Hubert, *Autour d'une sonate*, p. 15.

2. « Il s'est essayé dans la sonate, écrit Fétis, mais l'art de développer les idées principales et de les combiner dans un ordre logique lui était trop peu connu pour qu'il ait pu réussir dans ce genre. »

3. En réalité, personne n'a inventé la sonate. « Elle s'est, dit M. Alb. Lavignac, constituée progressivement par les efforts et les innovations de plusieurs générations de compositeurs. Bien antérieurement à Ph. Emm. Bach, les Italiens avaient la *Sonate d'église*, qui débutait par un *Largo* et dont le *Finale* était presque toujours une *Fugue*; ils avaient aussi la *Sonate de chambre*, qui contenait un *Prelude* et plusieurs petits *Airs de danse*, menuet, gigue, pavane, etc. De plus, non seulement

tous les arts, dit Taine, les inventeurs, les premiers maîtres, découvrent l'idée, s'en pénètrent et lui laissent produire sa forme. »

Exposer clairement des pensées musicales, les traiter avec logique, bâtir une composition selon une formule nettement définie, constituait un progrès ; mais, à être canalisées de la sorte, les idées risquent fort de se ressembler toutes, ou pour le moins de se dérouler avec une monotone symétrie. La sonate fut pendant longtemps aussi tirée au cordeau qu'un jardin français de Le Nôtre. La pensée enfermée dans ses étroites limites y végéta trop souvent, jusqu'au jour où l'ample inspiration d'un Beethoven recula les étroites barrières et se créa une forme nouvelle. La *Sonate pathétique* et celle en *ut* dièze mineur marquent une évolution dans le genre, on pourrait même dire une révolution. Commencer la première par une *Introduction* et la seconde par un *Adagio*, n'étaient-ce pas là de véritables hardiesses? Quelques-uns crièrent au sacrilège, à la profanation de la sonate. Il serait à souhaiter que tous les genres fussent profanés de la sorte.

La grande Sonate en *fa* dièze mineur (op. 11), dédiée à Clara Wieck, date de 1835. Cette composition, que Moschelès estimait « très travaillée,

J.-S. Bach avait écrit de nombreuses sonates, mais j'en connais une de Dominique Scarlatti, datée de 1726. » (Albert Lavignac, *La musique et les musiciens*, note de la page 403.)

difficile et quelque peu embrouillée, mais intéressante », débute par une introduction et renferme quatre mouvements. L'*Allegro vivace* est construit sur un court motif d'un rythme énergique et accentué. Par le parti qu'il tire de ce thème initial, le souci de l'unité, le groupement des idées secondaires, l'heureux développement de la phrase en *la* majeur, qui passant au ton relatif réapparaît pour servir de péroraison, Schumann s'approche de la manière de Beethoven. Le second morceau qui sert d'*andante*, porte le titre d'*Aria*; le *Scherzo*, spirituel, d'une écriture piquante, est bâti sur deux motifs et un *Intermezzo* (*alla burla*, *ma pomposo*), à la suite duquel, après une cadence *ad libitum*, rentre le premier motif en *si* mineur. Le *Finale*, tissé d'éléments nombreux et disparates, se déroule avec une ondoyante fantaisie de dessins et de rythmes.

Cette œuvre marque, incontestablement, un progrès dans la recherche de l'unité. Elle est, à notre sens, la plus séduisante et aussi la plus solidement construite des trois grandes sonates.

Peut-être a-t-elle moins de fougue et contient-elle moins de beautés que la sonate en *sol* mineur, mais elle trahit moins l'effort.

Le maître commença à écrire en 1833 la Sonate en *sol* mineur[1]; il ne l'acheva qu'en 1838.

1. On trouve ces lignes dans le journal de Mme Henriette Voigt : « Quel vrai plaisir j'ai eu aujourd'hui ! J'ai lu un article

Pendant cinq ans, l'œuvre germa et mûrit dans sa tête. Lui-même fait cette remarque, qu'il est difficile de donner à un ouvrage de la cohésion et de l'unité, quand on met trop longtemps à le réaliser. Néanmoins cette sonate témoigne de qualités maîtresses. Dédiée à Mme Henriette Voigt, elle fut inspirée à Schumann par Clara Wieck[1]. On y trouve la marque des émotions violentes qui agitaient le jeune musicien à une époque de sa vie qui fut des plus tourmentées[2].

La troisième grande Sonate, en *fa* mineur, est dédiée à Ignace Moschelès. Elle est tout à fait différente des autres, déclarait Schumann[3]. Il

de Moschelès sur la Sonate de Schumann (Sonate en *sol* mineur) — et j'ai pensé que c'était là un chef-d'œuvre de clarté et de nette compréhension. Moschelès voit toujours l'exacte vérité et nous donne en peu de mots, le plus parfait jugement possible. »

Schumann lui écrivait :

« On prétend que ceux qui s'aiment l'un l'autre, se retrouvent dans quelque autre planète où ils vivront et gouverneront seuls. Tenons cet aimable proverbe pour vrai. »

Herder, lui aussi, partageait cette opinion. Un soir qu'il se promenait au clair de lune avec quelques amis, il leur tint ce langage : « Nous sommes maintenant sur l'esplanade de Weimar et j'espère bien que nous nous retrouverons peut-être un jour dans Uranus; mais Dieu me garde d'emporter dans ce monde le souvenir de mon séjour ici-bas, le souvenir de mon histoire personnelle et de tous les petits événements qui m'ont attristé ou réjoui dans ces rues, au bord de l'Ill. Pour ma part, je regarderais un pareil sort comme le plus cruel châtiment qui pût m'être infligé. »

1. Il le déclare dans une lettre à Dorn.

2. Nous renvoyons à ce sujet le lecteur au consciencieux et très intéressant travail de M. Jean Hubert, *Autour d'une sonate*. L'œuvre de Schumann y est disséquée minutieusement.

3. 11 février 1838.

l'écrivit l'année même où il composa la Sonate en *fa* dièze mineur. « Dans cette œuvre, dit Wasielewski, se révèle une pénible lutte avec la forme qui ne donne pas cependant de résultats satisfaisants. »

Elle renferme un *Allegro,* un *Scherzo* et *Quasi Variazioni* sur un *Andantino* de Clara Wieck. Les variations sont au nombre de quatre.

Ces œuvres furent très discutées. Liszt écrivit sur les Sonates en *fa* dièze mineur et en *fa* mineur un article copieux, en somme élogieux. Hauptmann, au contraire, considéra ces œuvres comme « d'agréables et curieuses bagatelles, intéressantes il est vrai, mais manquant de solidité. »

Quoi qu'il en soit, avec le recul du temps, on peut les juger d'une façon absolument impartiale et reconnaître qu'elles font époque dans l'histoire de la sonate.

Les œuvres pour piano de Schumann firent une révolution. Tenter de donner à la musique une signification littéraire et y réussir, l'élever par le fait même à un degré supérieur, abandonner la coupe symétrique jusqu'alors adoptée, même par les représentants de l'école harmonique, qui, soigneusement, isolaient de la mélodie les traits à effet, enclore d'originales pensées dans de nouvelles formules, fondre dans une même coulée le chant et l'harmonie, le rehausser au moyen des ressources du contrepoint, en un mot, faire de la polypho-

nie au piano, c'était aiguiller la musique sur une voie nouvelle, c'était du moins la replacer sur la vraie route ouverte par Bach et Beethoven.

Pour apprécier la portée d'une telle révolution, il faut se rendre compte de l'état de la musique au moment où Schumann fit paraître ses premières œuvres.

« L'ancienne école des pianistes, écrit Fétis, se divisait en deux catégories principales, savoir : celle des pianistes brillants tels que Clementi et ses élèves, et celle des pianistes harmonistes comme Mozart et Beethoven. Chacune de ces écoles se subdivisait en plusieurs nuances qui tendaient à rapprocher l'une de l'autre les deux sources principales ; ainsi Dussek, guidé par son instinct national, tendait vers l'école harmonique, bien qu'il écrivît incorrectement et quoiqu'on dût le considérer comme appartenant à l'époque des pianistes brillants. Plus tard Kalkbrenner, un des chefs de cette école, suivit la même direction. D'autre part, Hummel, puis Moschelès, pianistes de l'école harmonique, donnèrent à leurs compositions plus de brillant que Mozart et Beethoven. Mais, dans l'une et dans l'autre école, on remarque que le chant et l'harmonie d'une part et les traits brillants de l'autre, sont toujours séparés, et que ces deux parties qui constituent la musique de piano, n'apparaissent que chacune à leur tour et dans un ordre à peu près symétrique. Dans les

traits brillants des deux écoles, ce sont les gammes qui dominent; les arpèges n'y apparaissent que de loin en loin et dans les formes à peu près toujours semblables.

« Dans l'une et l'autre école, le virtuose ne se sépare pas du musicien; la pensée et la forme restent toujours les conditions suprêmes. Vers 1830, il y eut une sorte de révolte des virtuoses contre la domination de la musique; aux conditions de celle-ci, succéda la nécessité de briller par la dextérité, et de faire bon marché de la forme et de la pensée, pourvu que l'artiste exécutant eût de quoi faire naître l'étonnement et l'admiration par son habileté. Mais, pour que ce programme pût être réalisé, il fallait entrer dans un ordre nouveau de difficultés vaincues et sortir du domaine des gammes épuisé par un long usage. C'est dans ces circonstances que s'ouvrit la carrière de Thalberg et qu'il conçut la pensée de réunir dans un même cadre la mélodie et les traits brillants qui devaient lui servir d'accompagnement[1]. »

Thalberg, en effet, fit faire à la musique de piano une légère évolution, mais à tout prendre ne découvrit qu'un procédé fort simple, si simple que les imitateurs furent nombreux. Aussi, Fétis ajoute-t-il que les pianistes s'emparèrent de ce qui avait été chez l'inventeur « une œuvre d'intelli-

1. Fétis, *Biographie des Musiciens*, notice sur Thalberg.

gence et de sentiment, pour en faire un lieu commun qui finit par amener le dégoût. »

En résumé, Schumann n'appartint ni à l'une ni à l'autre école. Par sa façon de concevoir la musique, par sa manière de l'écrire, il créa un genre foncièrement original. Durant une féconde période de dix années, des dix plus belles années de sa vie, de 1830 à 1840, époque où il accumula les sensations les plus vives, où il passa par les alternatives les plus diverses, le piano fut le seul confident de ses pensées. Ces confidences marquent une ère nouvelle dans l'histoire de la musique. M. Aymar de Nessiry en fait la juste remarque : « Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, après avoir rayonné sur le monde musical, n'ont pas empêché la musique de se corrompre. Pour la faire sortir de l'ornière où la tenait l'école de Vienne, il a fallu l'avènement de Schumann qui, en se nourrissant de Bach, en le prenant pour flambeau et pour guide dans la nuit qui commençait à se faire, a créé ce genre nouveau dont Wagner, Liszt, Raff, Brahms, Gounod, Massenet, sont les principaux représentants[1]. »

Au point de vue de l'écriture musicale gra-

1. Aymar de Nessiry, *Schumann*, p. 80. Peut-être M. Aymar de Nessiry va-t-il trop loin, en affirmant que les glorieux musiciens qu'il cite, procèdent tous de Schumann. En ceci, nous ne partageons nullement son avis. Il nous faut cependant avouer que Gounod, qui fut un grand poète, écrivit parfois du Schumann clarifié.

phique, Schumann a innové. Il lui arrive fréquemment d'indiquer la note réelle de basse par une simple petite note, ce qui, à la vue, au premier abord, donne à l'accord une apparence incomplète et le fait prendre pour un accord de quarte et sixte alors qu'il est, en réalité, un accord de quinte. Il arrive aussi que par une courbe de liaison, la petite note se trouve liée à une des notes de l'harmonie.

Au moyen de ces procédés subtils, le maître espérait évidemment obtenir une exécution plus conforme à sa conception.

« Je ne crois pas, remarque M. Jean Hubert, que d'autres maîtres aient employé avant lui ce genre de notation[1]. »

Dans une lettre à Moscheles, il donne quelques explications sur son système d'écriture, et légitime ces nouveautés graphiques[2].

Les croisements aussi sont fréquents. Cette manière enchevêtrée de disposer les accords n'est pas sans produire des effets nouveaux et sans donner dans différents cas aux harmonies plus d'acuité. Certaines combinaisons de traits sont des trouvailles. La façon de conclure parfois sur l'accord de septième, comme si la rêverie était brusquement interrompue, est un procédé que le maître a employé.

1. Jean Hubert, *Autour d'une sonate*, p. 36.
2. 22 septembre 1837.

« Un nouveau style pianistique, souvent ingrat, écrit Rubinstein, de nouveaux rythmes, une riche et nouvelle harmonie, une mélodie d'un sentiment poétique incomparable, classent les œuvres de Schumann parmi les plus belles que nous possédions... »

Et il ajoute : « *Kreisleriana*, *Phantasiestücke*, les *Études symphoniques*, *Carnaval*, la *Fantaisie en* ut *majeur*, comptent parmi les joyaux du répertoire de piano, et son *Concerto en* la *mineur* est aussi unique dans la littérature de piano, que l'est le *Concerto* pour violon de Mendelssohn dans la littérature du violon[1]. »

On a fait parfois la remarque que si Schumann était mort à l'âge de Schubert, c'est-à-dire à trente et un ans, il n'eût pas laissé une œuvre aussi considérable que celle de son illustre prédécesseur. On peut soutenir cette opinion. Cependant, les pièces pour piano dont nous venons de parler, et qui, presque toutes, furent écrites entre 1829 et 1840, suffiraient à assurer à Schumann une place aussi importante qu'à Schubert dans l'histoire de la musique.

Il est rare, pour ne pas dire impossible, de trouver une œuvre pianistique aussi extraordinairement variée, forte, originale, sincère et vibrante. Les périodes musicales s'y déploient avec

1. Rubinstein, *La Musique et ses représentants*.

une étonnante abondance et une verve étincelante; elles ondulent, bondissent, pétillent, s'assagissent, deviennent graves ; tour à tour, elles prennent leur essor, s'entrechoquent, tantôt avec éclat, tantôt avec de légers bruissements. Quand elles s'épanouissent, tendres et rêveuses, elles donnent l'impression de songes figés. Toujours elles se succèdent avec une surprenante variété qui, loin de lasser l'intérêt, le renouvelle sans cesse. Le talent flexible du musicien se prête et se ploie aux exigences d'une fantaisie ailée et vaporeuse. De telles pages reflètent les infinies facettes scintillantes de la mentalité d'un poète; elles sont marquées au coin du génie et resteront toujours jeunes, comme tout ce qui est foncièrement beau.

On est surpris de la profusion et de l'éclat des images : elles s'entassent et débordent. Schumann les prodigue avec la largesse d'un homme dont la fortune est inépuisable. De plus, nous l'avons dit, son œuvre de piano est le pur reflet de son âme. En l'écrivant, il fit — qu'on nous passe l'accouplement de ces deux mots — de la psychologie sonore. Et, beaucoup plus sûrement que cet Anglais qui, sans jamais avoir vu Gœthe, sculpta le buste du grand poète, on peut reconstituer en ses traits essentiels, au moyen de cette œuvre de piano, la structure de l'esprit du musicien. Quel est en effet le but de la musique, sinon, pour

employer l'expression si vraie de Berlioz, « de rendre visible une âme passionnée et malheureuse? »

Le génie rompt avec la convention, échappe aux exigences de la mode et impose une façon nouvelle d'exprimer des idées. L'œuvre pianistique de Schumann, hardie, toute tissée d'émotions profondément ressenties, ouvrait à l'art musical une voie dans laquelle allait s'engager une pléiade d'hommes de talent. Pour se rendre un compte exact de l'évolution qu'elle provoqua, il est bon de se souvenir des pernicieuses et néfastes tendances de l'école de Vienne et du mauvais goût qu'elle fit éclore.

Chopin lui-même, dont la puissance d'invention est merveilleuse, ne tombe-t-il pas parfois dans certains défauts qui durent à son époque paraître charmants? Trop souvent, sa pensée est enguirlandée de fioritures et submergée sous des avalanches de petites notes qui s'égrènent en cascades, font d'agréables gazouillis, enchantent l'oreille, bercent l'esprit, l'empêchent de penser et permettent simplement aux doigts de briller.

Quelquefois, Schumann empâte ses contours mélodiques d'harmonies trop massives, et le défaut qu'on reproche à son instrumentation reparaît dans sa musique pour piano. Cependant, on ne remarque jamais chez le maître de Zwickau l'intention de flatter le goût de son temps. Si l'on

rencontre certains traits d'une joliesse rappelant la manière de Chopin, à coup sûr c'est qu'ils ont été naturellement pensés et l'on peut affirmer qu'ils n'ont pas été voulus de parti-pris, avec l'intention de satisfaire à la mode.

XXI

Les *Lieder*. — Quelques mots sur l'histoire du *Lied*. — Herder et Gœthe. — La poésie populaire en Allemagne. — Henri Heine. — Uhland. — Robert Reinick. — Geibel. — Rückert. — Schlegel. — De Chamisso. — Fishendorff. — Schiller. — Les *Lieder* de Schumann.

Le travail est la loi de l'humanité, mais l'homme a besoin de repos et de rêverie. Sous l'influence souveraine de la part d'idéal qu'il porte en lui, il se plaît à poétiser les événements de la vie courante, à retrouver exprimées les émotions qu'il a ressenties alors qu'il a aimé et espéré, ainsi que les sensations qu'il a éprouvées devant les spectacles de la nature. Il faut à l'être humain une sublime poésie, c'est-à-dire une religion qui l'autorise à supposer que la vie a un but défini, que les souffrances qu'il endure sont peut-

être un bien, que les efforts qu'il accomplit auront leur juste récompense; il lui faut aussi une poésie moins élevée dans laquelle il retrouve traduits ses propres sentiments ainsi qu'il voudrait pouvoir les exprimer lui-même[1].

Le *lied* d'Allemagne est le reflet de cette poésie qui rayonne dans l'âme du peuple. Si parfois de grands artistes ont puisé leur inspiration à cette source vive, ils n'ont atteint à la beauté qu'en conservant au *lied* sa simple grâce primitive et sa forme naïve.

La foule chante instinctivement, et le génie qui a le don de s'assimiler avant que de créer, donne à ces chants une forme impérissable. Si le peuple fait de la poésie comme M. Jourdain faisait de la prose, sans s'en douter, il arrive parfois qu'un grand poète lyrique soit le traducteur fidèle du sentiment populaire. C'est alors que l'âme d'une nation se reflète dans une seule âme; et, que devant la splendeur du reflet, cette nation prend conscience de son génie. Gœthe s'adressant à l'Allemagne a pu dire : « Tu ne connais pas ton âme, je vais te la montrer. » Le génie du

1. Gaston Pâris disait : « Il y a, si l'on peut dire ainsi, des poètes passifs, comme il y avait des citoyens passifs dans nos vieilles constitutions; ceux-là ont en eux une certaine poésie qu'ils ne peuvent exprimer, mais qu'ils reconnaissent aussitôt — avec quelle joie et quelle émotion ! — quand d'autres l'expriment. »

M. Frédéric Masson rappelait ces paroles dans son discours de réception à l'Académie française, le 29 janvier 1904.

grand poète miroita dans tous les sens. « Mais, là muse du peuple, la simple muse des campagnes, qui marche pieds nus dans l'herbe mouillée, les cheveux au vent, une couronne de pervenches sur la tête, une marguerite entre les doigts, cette muse-là était son premier amour; il ne cessa d'y revenir. Une douce et vieille mélodie, un regard de jeune fille, une fleur au coin d'un bois, un rien tirait de ce vaste esprit une chanson simple comme les refrains du peuple[1]. »

Herder, qui considérait le monde comme « une grande lyre où sans cesse l'esprit a vibré », réunit dans la *Voix des peuples* les chants de tous les pays. Il habitait Strasbourg et ce fut dans cette ville que Gœthe, alors âgé de vingt ans, se lia avec lui. L'auteur de la *Voix des peuples*, esprit judicieux, éclairé, doué d'un sens critique affiné, eut, on le sait, une grande influence sur Gœthe[2]. Le grand poète redouta toujours les jugements parfois un peu sévères de son ami et supporta avec une constante bonne humeur les boutades d'un homme nerveux et irritable à l'excès. Ce fut grâce aux conseils de cet homme qu'il trouva tout jeune encore sa véritable voie en demandant ses inspirations à la nature.

1. Ed. Schuré. *Histoire du lied*, p. 391.
2. Je n'ai jamais passé une heure auprès de Herder, a-t-il dit plus tard, sans qu'elle ait été pour moi instructive et féconde.

Les chants populaires de l'Alsace que Herder lui fit connaître enflammèrent son enthousiasme. On sait, par *Fiction et Vérité*, le joli roman que Gœthe vécut à cette époque auprès de Frédérique Brion dans le presbytère de Sesenheim. L'amour qu'il éprouva pour la jeune fille ne fut certes pas étranger à l'éclosion de son génie lyrique. Il connut par elle les chansonnettes d'Alsace et de Suisse qui, sans nul doute, l'inspirèrent beaucoup moins que les sensations neuves et vives qu'il éprouva lors de son séjour à Sesenheim. Que ne chante pas un amoureux de vingt ans, dont l'âme déborde de lyrisme ! Les moindres événements de la vie journalière se transforment dans son âme et s'y volatilisent en poésie suave. Une promenade au clair de lune à travers les champs en fleurs, un serrement de main sous l'ombre touffue des arbres, un regard tendre de l'aimée, une rougeur qui colore ses joues, une fleur solitaire cueillie avec elle au bord du chemin, le scintillement d'une étoile dans la nuit profonde et bleutée, le bruissement du feuillage qui joue des mélodies en sourdine ; les molles douceurs d'une nuit de printemps vaporeuse et parfumée, une promesse d'avenir échangée, une tristesse subite qui vient troubler trop souvent les joies de ce monde, ne sont-ce pas là les sujets de ces *lieds* qui ont bercé, bercent et berceront toujours l'esprit d'un peuple et endormiront sa souf-

france? C'est nous-mêmes qui forgeons le monde extérieur, mais, comme il s'anime et se colore, comme il devient éblouissant lorsque ses apparences fugitives se mirent dans une âme jeune et vibrante!

Les littérateurs allemands ont fait une ample moisson de toutes ces idées qui ont germé sur le sol de leur patrie et, sans en altérer l'essence, ils les ont coulées dans une forme qui n'efface pas leur cachet d'origine. Aussi le *lied* est-il resté populaire en Allemagne [1]. Il synthétise la vie intime, sociale et politique de ce pays.

Gœthe donna à cette forme de lyrisme une nouvelle jeunesse. Le *lied*, à cette époque, réveilla les sentiments patriotiques et fit jaillir l'enthousiasme.

Le grand poète eut de nombreux disciples : le

1. « Pour comprendre le rôle que peut jouer dans la vie, pour mesurer toute la grandeur que peut atteindre la poésie populaire, il faut aller dans ces pays mêmes. Traversez l'Allemagne, vous y trouverez partout le chant, le *lied*, dans sa vigueur première, avec l'inimitable parfum du terroir. En Alsace, dans la Forêt-Noire, ou dans les riantes vallées du *Rheingau*, par un beau jour de mai, un dimanche après-midi, on ne peut manquer de rencontrer de jeunes paysannes qui se promènent bras dessus bras dessous, le long des haies et des ruisseaux. Elles chantent à deux voix des mélodies d'une douceur pénétrante et d'une pureté limpide. On écoute, et dans leurs paroles touchantes, on entend revenir le rossignol, l'amour, le bien-aimé, l'adieu, et soudain, ces noms immortels et magiques reprennent sous la vibration de ces voix virginales le charme inexprimable qu'ils durent avoir dans la bouche de celui qui les inventa. Parfois aussi, dans la Westphalie, les moissonneurs entonnent le soir des cantiques solennels qui s'élèvent avec

plus glorieux fut Henri Heine, poète délicat et subtil, ému et sincère, mais aussi acerbe et sarcastique. On trouve chez lui le sentiment profond de la nature et de la beauté, ainsi que le culte de la forme. Trop souvent hélas! à travers sa joie, on sent ses larmes. Il y a en lui deux natures qui semblent se contredire. Heine tient à prouver que les adorables visions qui voltigèrent dans sa tête ne furent que des mirages. A côté du rêveur, qui aperçoit le monde visible sous le jour le plus souriant, perce l'ironiste mordant qui ne veut pas être dupe de son rêve et qui le crible de sarcasmes, le troue, le démolit et s'évertue à en démontrer l'inanité[1].

Il conçoit un idéal, et cet idéal s'évanouit par la brusque vision de la vie telle qu'elle est, avec ses laideurs, ses ridicules, ses bassesses et ses

majesté dans le silence des campagnes vers le ciel empourpré des derniers rayons du soleil... Dans les vallées gaies et fantastiques du Harz, on peut retrouver encore au bord d'un précipice, à l'ombre d'une vieille forêt de sapins, une hutte couverte de mousse où la pensive fileuse endort ses enfants avec sa capricieuse chanson du rouet. Tous ces chants dont la profondeur mystérieuse nous attire, lors même que nous n'en saisissons pas le sens précis, sont les restes vivants d'une riche poésie populaire jadis florissante. » (Ed. Schuré, *Histoire du lied*, avant-propos, p. 15.)

1. Il était sceptique, mais il n'en disait pas moins à ceux qui nient toute religion : « Oh! les sots et les cruels, ils enlèvent à ceux qui souffrent leur divine consolation. »

Il avait l'âme très sensible, mais il ne résistait pas au plaisir de faire un mot. Un jour qu'abandonné par tous et couché sur son lit de douleur, Berlioz était venu le voir : « Vous êtes toujours original, lui dit-il; on m'abandonne et vous accourez ! »

côtés comiques. A l'enivrement de la songerie succède aussitôt le désenchantement. L'ironiste se plaît à disséquer le rêve du poète, comme les enfants s'amusent à crever leur ballon pour voir ce qu'il y a dedans. « Quand un homme bouffonne au milieu de ses larmes, dit Taine, c'est qu'il a l'imagination empoisonnée. »

Comme poète lyrique, Heine est le successeur de Gœthe : on sent qu'il l'a étudié et qu'il l'aime, mais il a aussi une évidente parenté avec lord Byron. Byron a plus d'emphase, il est vrai, mais il est aussi sarcastique, aussi profondément atteint de la maladie du siècle ; il possède au même degré cette faculté de découvrir l'amertume dissimulée au fond de toute chose. « Au moment le plus touchant des amours d'Haydée, il lâche une pantalonnade. Il achève une ode pour des caricatures. Il est Faust dans le premier vers et Méphistophélès dans le second[1]. »

Il y a aussi, chez Heine, un Faust et un Méphistophélès. Il surpasse de beaucoup Eichendorff. Celui-ci fut un contemplatif de la nature ; il en trace des tableaux d'une rare délicatesse. Ses poésies, qui témoignent souvent d'une haute élévation de sentiments, sont chantées dans toute l'Allemagne.

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, p. 606, t. III.

Uhland excella dans la chanson populaire et surtout dans la ballade. L'*Anathème du chanteur* est un modèle du genre. Artiste un peu rude, mais, au fond, sincère et tendre, il eut un souffle généreux, de la vigueur et de l'énergie. On lui a fait parfois le reproche de ressusciter trop de personnages du passé. Uhland avait des sentiments chevaleresques et il estimait que les héros d'une époque un peu reculée les exprimeraient avec plus de vraisemblance. Et puis, sans aucun doute, le passé exerçait sur son imagination une sorte de fascination. Dans la *Chanson provençale*, il évoque le cortège de braves chevaliers et de dames adorées, et dans un élan il s'écrie : « Jeux de bardes de Provence, ah! que je voudrais vous dépeindre, soit aux jours de fiers tournois, soit aux heures amoureuses!... »

Robert Reinick fut peintre et poète; d'un naturel enjoué, il conserva toute son existence une âme jeune et naïve. Ses chansons ont une franche gaîté et une fraîcheur d'impression charmante. « Qu'il est aimable, qu'il est séduisant, lorsqu'il fait sonner l'arrivée du printemps par les clochettes de neige (perce-neige) et ses fiançailles avec la terre par les clochettes de mai (muguets)!... » Et, ajoute M. Schuré : « A lire ses chansons si fraîches et si candides, je ne m'étonne pas que les artistes de Dresde aient subi le charme entraînant de sa joyeuse nature et l'aient

regretté à sa mort, comme un de ces gais compagnons qu'on ne remplace pas[1]. »

Geibel fut un érudit, il étudia les poètes anciens et assouplit sa langue aux rythmes les plus variés. Il s'appliqua surtout à habiller avec art des pensées peu profondes. Il pressentit admirablement ce qui agite l'âme des jeunes filles, et devina leurs premières aspirations, leurs désirs encore imprécis, leurs rêves vagues. Sa psychologie ne s'élève guère plus haut.

Rückert a de la grandeur. Poète patriote, il ne s'adresse pas seulement au peuple, mais aux intellectuels et à la classe dirigeante. Par sa concision plus marquée encore que celle de Heine, par l'éclatante couleur de son style et la variété des images, il a une individualité plus affinée que Geibel. Il y a dans ses poésies de l'envolée, de la passion et de nobles sentiments.

Guillaume Schlegel disait des poésies d'Adalbert de Chamisso : « Elles sentent le mauvais tabac de cantine. » C'est là un jugement beaucoup trop sévère.

Il faut, du reste, reconnaître que les boutades sont rarement justes. On trouve dans les poésies de Chamisso de la délicatesse de sentiment, de la passion contenue et fort souvent une émotion sincère. Ces qualités s'affirment dans *l'Amour et la*

1. Ed. Schuré, *Histoire du lied*, p. 477.

vie d'une femme, dont Schumann écrivit la musique.

Gœthe, Schiller, Eichendorff, Uhland, Chamisso, Rückert, Mosen, Kerner, Geibel, Lenau, Hoffmann von Fallersleben : telle fut la pléiade des poètes allemands qui inspirèrent le maître de Zwickau. On trouve dans les cycles de mélodies d'autres noms des grands littérateurs des différents pays de l'Europe : Thomas Moore, Byron, Burns, Andersen, Kuhlmann.

Dans sa musique de piano, ainsi qu'on a pu s'en rendre compte, le compositeur avait donné un libre cours à sa fantaisie; sans aucun frein, sans aucune entrave, en pleine indépendance, sans rigide plan classique [1], il avait écrit les *Novelettes*, *Kreisleriana*, *Humoresque*, le *Carnaval*, *Phantasiestücke*, et les grandes pièces descriptives, impressionnistes et romantiques. Ces œuvres sont de purs produits de sa subjectivité ; elles renferment l'or de sa pensée sans aucun alliage, n'empruntent rien par ailleurs, pas même

1. Nous n'entendons pas prétendre évidemment que Schumann travaillait sans méthode : si le plan qu'il se traçait était nouveau, ce n'en était pas moins un plan. Bien que Fétis ait affirmé « qu'il ignorait l'art de développer les idées principales et de les combiner dans un ordre logique », il faut bien reconnaître qu'il eut des trouvailles infiniment plus précieuses que l'ordre logique. S'il ne posséda pas la puissance de développement au même degré que Beethoven, il n'en fut pas moins un maître fort habile dans l'art d'extraire d'un thème les idées secondaires.

la forme absolument originale dans laquelle sont encloses les idées.

En 1840, le maître avait terminé la majeure partie de cette œuvre pour piano, et c'est à cette époque de sa vie qu'il s'orienta vers un art nécessitant une esthétique différente. Son inspiration jusqu'alors avait coulé à pleins bords, en toute liberté, et il allait l'assouplir et lui donner une forme définie [1].

Dans ces *lieder*, toutefois, le piano joue un rôle des plus importants; il crée l'atmosphère, devance le chant, le suit, le souligne ou serpente avec indépendance sous la ligne mélodique; souvent, il la parachève en la continuant durant quelques mesures. De tels accompagnements ne sont pas conçus dans l'unique but de soutenir la voix; ils commentent avec art une idée littéraire et l'éclairent d'un jour nouveau.

Ce fut sur des vers d'Henri Heine que Schumann écrivit ses premières mélodies. L'op. 24 porte le titre de *Liederkreis* et renferme neuf *lieder*. La musique y suit pas à pas les paroles. Qu'elle traduise l'attente d'un amoureux qui sou-

1. « Il comprit la nécessité de donner à son imagination un dessin nettement arrêté, de ne plus se contenter d'exprimer des idées et des sentiments dans une forme vaporeuse et indéfinie, et de ne faire connaître sa pensée que sous le voile mystérieux d'un langage hiéroglyphique. Dès lors, le *lied* lui apparut et fut pour lui comme une révélation. » (Aymar de Nessiry, *Robert Schumann*, p. 64.)

pire dès l'aurore, sa promenade solitaire « à pas lents sous les arbres », la tristesse d'un adieu ou, comme dans « *de myrthes, de roses* », les phrases brûlantes d'un poète à son livre, « dont les lettres pâles sourient vers celle qu'il aime », elle est simple, elle a toujours une expression juste et heureuse. Le n° 7, *Bourgs, montagnes, tout se mire*, est d'une exquise délicatesse [1].

A ce premier cycle, nous préférons naturellement le suivant (op. 25), qui renferme vingt-six mélodies dont quelques-unes resteront d'impérissables modèles et des chefs-d'œuvre du genre. *A une fiancée* et *le Noyer* sont les plus connues en France. Quoi de plus délicieux que le chant, les vers et l'accompagnement du *Noyer*? C'est l'évaporation de la poésie allemande dans tout ce qu'elle a de plus subtil et de plus délicat.

Le *Chant de Suleika*, de Gœthe, la *Veuve écossaise* et la *Berceuse écossaise*, de Burns, les deux *Chants de la fiancée*, de Rückert, les *Chants vénitiens*, de Thomas Moore, *A la Sœur des roses*, sont des pages tour à tour charmantes, expressives, tendres, véhémentes, où s'affirme le génie de

1. La personnalité et le double profil de la nature d'Henri Heine s'affirme dans ce *lied*. Après la chatoyante description de ce qui se mire dans le fleuve bleu dont le soleil par places rosit les eaux « décrivant leurs cercles d'or », succède l'amère réflexion d'un désenchanté. Le poète compare le Rhin à sa maîtresse : « Ruse au cœur, désir aux lèvres, — Fleuve, elle est semblable à toi, — Ma perfide bien-aimée, qui sourit d'un air si doux. »

Schumann. Les op. 27, 30, 31, 35, 36, 37[1], le cycle de mélodies *Liederkreis* (op. 39), cinq *lieder* sur des paroles d'Andersen et de Chamisso (op. 40), *l'Amour et la vie d'une femme* (op. 42), *Romances et ballades* (op. 45), *l'Amour du poète* (op. 48), *Romances et ballades* (op. 49), éclosent ainsi qu'un magnifique bouquet en 1840. Durant cette période, le maître ne cultiva que le *lied*. Son inspiration, jusqu'alors débridée, se plia avec docilité aux exigences d'un nouveau mode de production. Il est permis de prétendre que les œuvres de cette seule année eussent suffi à le placer, comme composi-

1. L'op. 27 comprend cinq mélodies : les deux plus saillantes sont le *Jasmin*, d'un style quelque peu mendelssohnien et *Oui, que brille en ses yeux un tendre et chaste sourire*, d'une belle envolée et d'une chaude inspiration.

L'Enfant et le Cor merveilleux, *le Page* et *l'Hidalgo*, sur trois poésies de Geibel, forment l'op. 30.

L'op. 31 renferme trois *lieder* dont les paroles sont d'Adalbert de Chamisso : *la Fiancée du lion*, *la Tireuse de cartes* et *Jeanne aux cheveux roux*.

L'op. 35 comprend douze mélodies écrites sur des paroles de Justinius Kerner. Nous trouvons dans ce cycle *Nuit d'orage*, qui est restée célèbre; *Premiers gazons*, page d'une exquise fraîcheur, *Désir du retour vers les hautes forêts*, d'un caractère fantastique, *Question*, *Larmes secrètes*, *Vieux souvenirs*, *lieder* tous empreints d'élégance, de distinction, de grâce et de profond sentiment.

L'op. 36, dont les poésies sont de Robert Reinick, contient six mélodies : *Dimanche sur le Rhin*, d'un caractère populaire, est la perle de ce cycle.

L'op. 37, sur des paroles de Rückert, se compose de sept mélodies. C'est dans ce cycle qu'on trouve les belles pages : *Je garde en moi la trace*; *Des ailes, des ailes pour voler*; *O mer, soleil et rose.*

teur de *lieder*, au même rang que Schubert, c'est-à-dire au premier.

Dans les *Liederkreis* (op. 39), *Clair de lune* et *Nuit de printemps* sont deux petits chefs-d'œuvre. Il est rare de trouver une phrase plus délicate, d'une poésie plus intime et aussi sereine que celle de ce *Mondnacht*. Les harmonies douces comme une caresse y murmurent tandis que le chant plane très pur. On dirait que Schumann, dès le début, a voulu marquer l'indépendance absolue de la mélodie vis-à-vis de l'accompagnement, par cette rencontre du *mi* naturel à la basse et du *mi* dièze à la voix. La terminaison est une trouvaille : alors que l'on s'attend à une cadence ordinaire, l'accord de septième de *mi* au premier renversement laisse l'esprit en suspens et permet à la rêverie de se poursuivre. *Nuit de printemps* est l'admirable expression d'un élan du cœur, l'enivrement d'une âme qui s'épanouit et qui, au sein des magnificences d'une nuit de mai, chante sa joie exubérante [1].

L'Amour et la vie d'une femme est un court poème d'une exquise saveur musicale. Schumann,

1. « La phrase dans ce *lied*, écrit M. Camille Bellaigue, se pose d'abord presque imperceptible sur des notes égales et répétées de l'accompagnement. Leur rythme régulier produit un effet imitatif; il donne presque la vision des étoiles fixes et scintillantes à la fois...

« Le second couplet, lui aussi, commence par la même note isolée et persistante, mais peu à peu les accords se complè-

pour conclure son œuvre, rappelle au piano seul et dans un mouvement identique, le motif de la première mélodie : *Dès qu'un jour sa vie.*

Les poésies d'Adalbert de Chamisso inspirèrent moins notre compositeur que celles de Henri Heine. Il y a néanmoins des pages colorées, charmantes et pleines de sentiment, dans *l'Amour et la vie d'une femme. Lui que toute voix proclame* a de la chaleur et quelque analogie avec un air de bravoure. *Au doigt petite bague*, est une délicate inspiration. *Douces compagnes, faites-moi belle* et *Toi que je presse sur mon cœur* sont, à notre sens, les deux plus remarquables mélodies de ce recueil.

Les *lieder* des *Amours du poète*, *Dichterliebe*, dédiées à Mlle Schröder-Devrient, ne furent publiées qu'en 1844. Schumann, dans cette œuvre, atteint à la perfection. Sous le rapport de l'expression, s'il ne dépasse par Schubert, il a, plus que l'auteur du *Roi des Aulnes*, le souci d'une trame harmonique travaillée et plus intéressante, ayant souvent une existence tout à fait indépendante. Par le chant, il s'attache à rendre fidèlement les pensées du poète et par l'accompagnement il

tent; de mesure en mesure, les dissonances hardies éclatent dans cette nuit où toutes les voix chantent, et quand du ciel étoilé le regard de l'homme redescend sur lui-même, alors s'accuse l'élément personnel, passionnel. Comme si l'âme se dilatait sous le charme des splendeurs nocturnes, la phrase s'élargit et l'hymne s'achève dans l'extase. »

exprime les impressions que lui ont suggérées ces pensées. Dans *Tambours et flûtes résonnent*, il nous trace le tableau de la salle de fête, en crée l'atmosphère et reconstitue dans son intégralité la conception telle qu'elle dut surgir à l'imagination de Henri Heine.

Dans beaucoup de ces *lieder* des *Amours du poète* : *Mes larmes vont éclore*, — *la Rose*, *les Lys*, *le Soleil*, *les Colombes*, — *Mes yeux se plongent dans tes yeux*, — *Je veux exhaler mon âme*, — *la Grande et Sainte Cologne*, — *les Fleurs*, *si les pauvres petites*, — *En rêve*, *mon âme croit te voir*, l'accompagnement ne devance pas le chant. Si le prélude n'existe pas, il est rare que le musicien, pour finir, ne commente pas en quelques mesures l'idée du poète. Ce commentaire instrumental est parfois assez long, tel que l'*andante expressivo*, qui termine la dernière mélodie de ce cycle : *Les vieux et tristes rêves*.

J'ai pardonné, le n° 7 de *Dichterliebe*, est une fiévreuse et géniale inspiration. La phrase s'exhale poignante comme un cri de douleur. Par des moyens très simples, sans aucun artifice de composition, Schumann arrive à provoquer l'émotion la plus profonde et la plus intense. Il est impossible de s'élever plus haut dans l'art.

Il faut encore citer dans la production de l'année 1840, l'op. 49, qui renferme les *Deux Grenadiers*, dont les paroles sont de Henri Heine. Cette

mélodie, remarquable par la déclamation et au cours de laquelle Schumann fait intervenir la *Marseillaise*, est restée justement célèbre.

Le *Chant de Blondel*, *Loreley* et *Pauvre Pierre* forment l'op. 53 sous le titre de *Romances et Ballades*.

A suivre attentivement la vie laborieuse de Schumann, on s'aperçoit aisément qu'il se consacrait tout entier à un genre au moment où il le cultivait. Durant plus de dix années consécutives, il mit au jour la majeure partie de ses œuvres pour piano. En 1840, il écrivit presque la moitié de l'ensemble des *lieder;* en 1841, il composa la Symphonie en *si* bémol et, immédiatement après, la Symphonie en *ré* mineur. En 1842, il s'adonna surtout à la musique de chambre sans toutefois délaisser complètement le *lied*. De cette année datent les *Chants et Poèmes chantés* (op. 51)[1], ses trois Quartettes (op. 41), son célèbre Quintette et le Quartette (op. 47).

De 1847 date l'op. 64, *Romances et Ballades*. L'année 1849 fut des plus fécondes en *lieder*. C'est à cette époque que furent composés les op. 74 et 79. Ce dernier renferme de simples et fraîches inspirations telle que : *l'Etoile du soir*, *le Papillon*, *Messages du printemps*, *le Pays des*

1. *J'écoute mon cœur*, de Geibel, *Chanson populaire*, de Rückert, *Pourquoi voyagerais-je ?* de Christen, *le Trésor du Rhin*, d'Immermann, *Chant d'amour*, de Gœthe.

Songes, *Dimanche*, *Chanson de mai*, *Dans la verdure*, *Cantique de Noël*, *les Hirondelles*, *les Anges gardiens*, *le Départ du troupeau*, *les Petits perce-neige*, la délicieuse romance de *Mignon* : *Connais-tu le pays*, les *Chansons de Wilhelm Meister*, les *Chants hébraïques* (op. 95), les *Chansons espagnoles* (op. 138).

En 1850, 1851, 1852, Schumann produisit encore de nombreux *lieder*. Son inspiration conservait une extrême verdeur et semblait ne point devoir se ralentir.

Il faut ranger dans la production de cette dernière période l'op. 127, l'op. 107, qui renferme la *Jolie fileuse* et le *Chant du soir* d'une poétique et rêveuse expression, l'op. 117, *Chansons et ballades*, l'op. 119, *Mélodies de la forêt*, l'op. 125, *Cinq chansons joyeuses*, l'op. 135, *Chants de Marie Stuart*, l'op. 139, *l'Anathème du chanteur*.

« Voyez mes *lieder*, disait le maître, quelques-uns sont ce que j'ai fait et ce que je ferai de mieux. » La plupart, en effet, sont de purs chefs-d'œuvre qui atteignent à la perfection.

Si l'on jette un coup d'œil d'ensemble sur cette exubérante floraison de *lieder*, on s'aperçoit que Schumann dans cette œuvre très vaste a tout décrit et qu'il a mis, dans chacune de ces petites compositions illuminées par la flamme de son génie, les ressources de son talent et les richesses de son cœur. Il a chanté les aurores, les clairs

matins ensoleillés, la molle douceur des soirs, le charme des crépuscules, les saisons, l'infinie variété des heures, la mer, la montagne, la forêt, les murmures du feuillage agité par la brise, les plaintes du vent, le fracas de l'ouragan, les plantes, les fleurs, le bruissement des sources, les ciels, les nuages, les jeux de lumière. Il a écouté les innombrables voix de la nature et il a fait surgir devant nous un monde magnifique avec son brillant cortège de sonorités, de formes et de couleurs. Bien plus encore, il a puisé dans son âme l'expression de tous les sentiments et il a traduit l'amour sous toutes ses formes, l'affection, l'amitié, la tendresse, la douleur, les rêves encore troubles qui flottent dans l'âme des jeunes filles, l'enivrement des amoureux devant les splendeurs d'une nuit de printemps, leur extase en face du ciel bleuté criblé d'étoiles d'or, les tristesses, les joies, les mélancolies, bref, tout ce qui fait tressaillir l'être humain jusque dans ses fibres les plus intimes.

« Il complète par ses mélodies l'une des plus retentissantes évolutions lyriques dont l'Europe ait été le témoin. Il a cherché les assonances de ce branle gigantesque qui s'étendit sur l'Allemagne à la fin du siècle dernier comme le carillon des vieilles cathédrales. Il couronne pour ainsi dire dans ses représentants les plus glorieux chacune des écoles poétiques de sa patrie. Il a

embelli, parfumé de sa flore musicale les tiges qu'avait fait naître ce printemps nouveau du lyrisme dont Herder a sonné le réveil [1]. »

1. Amédée Boutarel, *Les Mélodies de Schumann.*

XXII

La Symphonie en *si* bémol. — La Symphonie en *ut* majeur. — La Symphonie en *mi* bémol. — La Symphonie en *ré* mineur.

Quelles jolies visions poétiques et charmantes, toutes diaprées, durent flotter dans l'imagination de Schumann, lorsqu'il conçut la Symphonie en *si* bémol! Peut-être y a-t-il dans ses trois autres symphonies plus de profondeur de pensée, plus de douleurs exprimées, plus d'idéal entrevu, plus d'enthousiasme débordant; peut-être sont-elles vivifiées par un souffle plus vigoureux, par de plus nobles élans, peut-être aussi témoignent-elles d'une plus grande souplesse d'écriture, mais on n'y retrouve ni l'allégresse, ni la fraîcheur d'impressions, ni la fougue juvénile qui caractérisent

la *Symphonie du Printemps*[1]. Elle justifie son titre par la magnifique éclosion de motifs qui jaillissent comme des gerbes de fleurs nouvelles dans la fluide et jeune lumière d'avril. Il semble qu'une bouffée d'air tiède, ainsi qu'il en souffle au doux temps de Pâques, la traverse, que toutes les séductions du printemps l'illuminent et lui impriment une beauté qui la spécialise.

Tout être qui a souffert, aimé, espéré, rêvé, subit l'influence souveraine de la nature, en goûte les enchantements, les charmes, les douces mélancolies. Il est impossible de concevoir une âme d'artiste indifférente à ces prestigieuses manifestations. Partout où est la vie, on trouve la beauté, et c'est le seul reflet de cette beauté qui anime une œuvre. Le poète n'a qu'à écouter chanter les innombrables et inlassables voix de la vie universelle, et à reproduire, en les précisant et en leur donnant un sens élevé, les mystérieuses sonorités qui ont résonné en lui. N'est-ce pas là tout le secret de la musique de Schumann? En musicien, il prêta l'oreille; en penseur, il rechercha la raison intérieure qui domine les choses et l'intarissable source des énergies qui les maintiennent dans un perpétuel état de transformation et d'éternelle jeunesse.

S'il ne tenta que rarement de reproduire la

1. Le premier mouvement devait s'appeler « le Réveil du printemps », et l'allegro final « l'Adieu du printemps ».

nature comme Beethoven dans la *Symphonie pastorale*, en usant du procédé de l'harmonie imitative[1], — procédé en désaccord avec son esthétique, — il fut le chantre des impressions que suscitèrent dans son âme les formes, les couleurs et les sonorités. En les objectivant d'après sa subjectivité, il les ennoblit[2].

Dans la Symphonie en *si* bémol il ne nous décrit pas l'univers visible, mais traduit les impressions qui ont jailli en lui au spectacle d'une de ses plus souriantes manifestations : celle de l'éclosion du renouveau [3].

Cette symphonie est divisée en quatre mouvements : un *Allegro* précédé d'une courte introduction, un *Larghetto* en *mi* bémol, auquel s'enchaîne le *Scherzo*, et enfin un *Finale*, *Allegro animato e grazioso.*

Les trompettes et les cors, dès le début de l'introduction, proclament le retour du printemps ;

1. Bien que Beethoven ait usé du procédé de l'harmonie imitative dans la *Symphonie pastorale*, il a cependant écrit sur le verso du titre de la partie des premiers violons : « S'attacher plus à l'expression du sentiment qu'à la peinture musicale. »

2. « ... C'est là l'étrange distinction du poète, les objets non seulement rejaillissent de son esprit, plus puissants et plus précis qu'ils n'étaient en eux-mêmes et avant d'y entrer, mais encore, une fois conçus par lui, ils s'épurent, ils s'ennoblissent, ils se colorent comme les vapeurs grossières qui, transfigurées par la distance et la lumière, se changent en nuages satinés, frangés de pourpre d'or... » (Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t. III, p. 468.)

3. Nous savons par une lettre à Taubert de février 1841, qu'il commença à écrire la Symphonie en *si* bémol à cette époque.

l'orchestre en harmonies pleines, répète avec force cet appel [1]. Les bois accompagnés par le quatuor, en un mouvement calme, esquissent des fragments rythmiques du thème initial de l'*Allegro molto vivace* et en préparent l'éclosion.

Dans ce premier morceau, le maître a réalisé un tableau plein de variété, où la couleur abonde. L'allégresse des motifs, l'heureux mariage des sonorités et des rythmes, une orchestration claire, laissant tout son relief au travail polyphonique et le rehaussant, concourent à un ensemble délicieux pour l'oreille et pour l'esprit. On a la sensation d'être transporté dans quelque contrée magique où s'épanouit une luxuriante floraison. Le chant, d'un caractère religieux, d'une si suave sonorité, qui sert de péroraison à ce morceau, s'élève très doux comme l'expression de la reconnaissance d'une âme devant les splendeurs de la nature.

Le *Larghetto*, dont la structure a une parenté avec les adagios de Beethoven, est une des plus pures inspirations de Schumann. La phrase en *mi* bémol, expressive, s'élève enveloppante et câline, s'épanouit ainsi qu'un cantique superbe. Chantée d'abord par les violons, la mélodie est reprise par

1. « Sur le ton de la fanfare et du boute-selle, Schumann déclare cavalièrement qu'il va se lancer à la suite de Beethoven, et le serre de près avec une telle résolution qu'en plus d'un endroit il s'en faudra de peu qu'il ne l'atteigne. » (L. Mesnard, *Étude sur R. Schumann*, p. 59, 60.)

les violoncelles et par le cor, dont la molle sonorité est enjolivée de la broderie des violons.

Le morceau se termine en une extrême douceur sur le *pianissimo* des trombones qui esquissent le thème du *Scherzo*. Bien que ce *Scherzo* soit traité dans l'esprit de la nouvelle école, il évoque un peu l'idée du menuet ancien. Il renferme deux trios de rythmes différents et une coda à laquelle s'enchaîne l'*Allegro animato e grazioso*, au cours duquel s'épanche la plus gracieuse fantaisie du poète.

Cette symphonie est dédiée au roi Frédéric-Auguste de Saxe. Elle fut entendue pour la première fois à Leipzig au concert du Gewandhaus, le 31 mars 1841, en même temps qu'un autre ouvrage de Schumann, *Ouverture, Scherzo et Finale* (op. 52), qu'il avait composé la même année et qu'il retoucha en 1845[1].

Mendelssohn dirigea l'orchestre à ce concert donné par Clara Schumann au bénéfice de la caisse de pensions de l'orchestre. L'œuvre reçut un accueil favorable. Après cette audition, Schumann fit quelques modifications à l'instrumenta-

1. Schumann ne donna pas à cet ouvrage le titre de Symphonie. « Le premier mouvement nous offre le seul exemple que l'on trouve chez lui de l'influence de Chérubini, pour lequel il professait un grand respect. Peut-être le mouvement le plus charmant est-il le *scherzo*, si poétique, en rythme de *gigue* et qui par lui-même pourrait constituer un type parmi les *scherzos* symphoniques. » (David, *Les Mendelssohn-Bartholdy et R. Schumann*, p. 334.)

tion, et en 1842 la Symphonie sous sa forme définitive fut jouée au Gewandhaus, et à Berlin en 1843.

De proportions plus vastes et d'une architecture plus hardie, la seconde Symphonie en *ut* majeur est celle des quatre symphonies qui marque le mieux la parenté artistique entre Schumann, Beethoven et Jean-Sébastien Bach.

Elle renferme quatre mouvements : un *Allegro ma non troppo*, précédé d'une *Introduction*; un *Scherzo*, un *Adagio* et un *Allegro molto vivace*.

L'introduction, chez les anciens maîtres, avait pour but de préparer l'auditeur, de provoquer son attention et d'aider son esprit à passer du silence dans le monde des sonorités. La plupart du temps, il va sans dire que cette introduction n'avait qu'un rapport très éloigné avec la composition musicale dont elle n'était qu'un simple ornement. Schumann, dans les Symphonies en *si* bémol, en *ut* et en *ré* mineur, donna un sens défini au prélude qui fait corps avec l'œuvre et s'y ramifie logiquement.

Le thème entendu dans l'introduction sert de motif principal à l'*Allegro*, morceau ingénieusement conduit, d'une instrumentation colorée et de belle tenue, bien que bâti sur des formules un peu brèves et parfois saccadées.

Le *Scherzo*, d'un rythme binaire, a la légèreté et la délicatesse d'un scherzo de Mendelssohn. Il se différencie néanmoins, par une coupe neuve et un

cachet essentiellement original, des vaporeuses et aériennes compositions dans lesquelles l'auteur du *Songe d'une nuit d'été* fait vivre tout un monde frissonnant d'esprits et de sylphes. Ce morceau contient deux trios; au second, s'enchaîne le motif initial que termine une coda.

L'*Adagio* est une page de beauté expressive, caressante, vibrante surtout, où, sous la sereine placidité de la ligne mélodique l'on sent circuler une fièvre intense. Rarement Schumann s'est élevé plus haut dans l'expression de la douleur et de la tendresse. Il y a dans cet *Adagio* la véhémente supplication d'une âme qui souffre, s'exaspère et retombe dans l'accalmie. A plusieurs reprises, le chant, en une superbe montée jusqu'à l'aigu, s'élève comme un sublime appel[1].

L'*Allegro molto vivace* est un finale de joie, de charme et de tendresse. Il est sillonné de phrases gracieuses dont les rythmes se mélangent avec les rythmes différents de l'accompagnement pour former le plus heureux amalgame.

Schumann ne nous a fourni aucun renseigne-

1. « Les rares qualités de l'*Adagio* de la deuxième Symphonie ne sauraient faire oublier que les principales formules musicales produites dans le premier morceau qui précède, avec leur brièveté âpre et crispée, avec la brusquerie de leurs inflexions un peu étranglées, iraient mieux encore à une composition dont le cadre moins large ne dépasserait pas les limites du *scherzo*, d'un *scherzo* tel que celui du onzième quatuor de Beethoven, par exemple. » (Léonce Mesnard, *Étude sur Robert Schumann*, p. 58.)

ment sur l'idée, ou plus exactement sur les états d'âme qu'il traduisit dans cette symphonie [1]. Une lettre du 22 avril 1849 à Otten, directeur de la musique à Hambourg, nous apprend qu'il la commença en 1845, à une époque où il relevait d'une grave maladie. Il la termina en 1846 et la dédia au roi de Suède, Oscar Ier.

La première audition eut lieu, le 5 novembre 1846, au concert du Gewandhaus à Leipsig, sous la direction de Mendelssohn qui, pour la seconde fois, la dirigea le 16 novembre, à un concert donné par Clara Schumann.

La troisième Symphonie en *mi* bémol (op. 97) est connue sous le nom de *Symphonie rhénane*. Schumann la conçut et la réalisa en 1850, à une époque de sa vie où ses forces physiques étaient déjà déprimées. Une fois de plus, il prouva que

1. Schumann n'était pas partisan de la musique symphonique à programme. Schopenhauer semble partager cet avis. « Une symphonie, dit-il, exprime en même temps toutes les passions et toutes les émotions du cœur humain : la joie, la mélancolie, l'amour, la haine, l'épouvante, l'espérance, etc... Avec leurs nuances sans nombre, mais toujours *in abstracto* et sans spécification, c'est toujours leur forme, seulement sans leur étoffe, comme un monde de purs esprits, sans matière. Il est vrai que nous sommes toujours disposés à lui donner de la réalité; notre imagination les revêt de chair et d'os et veut y voir toutes sortes de scènes de la vie et de la nature. Mais en somme, cela ne contribue ni à nous la faire comprendre, ni à nous la faire goûter et ne fait qu'y ajouter un élément hétérogène et arbitraire; aussi, tout bien considéré, vaut-il mieux la concevoir dans toute sa pureté immédiate. » (*Du monde comme volonté et comme représentation*, t. II, p. 681.)

son âme vaillante avait l'énergie suffisante pour surmonter le terrible mal dont il souffrait. La *Symphonie rhénane* n'accuse aucun affaiblissement de la puissance créatrice du maître; elle confirme la surprenante richesse et l'étonnante variété de son inspiration. Dans cet ouvrage, plus encore que dans les Symphonies en *si* bémol et en *ut*, s'affirme sa personnalité. Les qualités de pittoresque de cette œuvre, son vif coloris, la beauté et la noblesse des motifs, leur intéressant développement, toujours ingénieux, en font une œuvre descriptive de premier ordre [1].

Louis Kalterbarn prétend qu'elle procure des sensations analogues à celles qu'on éprouve en faisant une excursion sur le Rhin, au coucher du soleil. C'est là une interprétation qui pourrait se rapprocher de la vérité, car cette Symphonie fut inspirée à Schumann par la cathédrale de Cologne et par les fêtes données dans cette ville à l'occasion de l'élévation au cardinalat de l'archevêque.

L'*Allegro* nous peint l'animation, le va-et-vient, la gaieté d'une fête populaire, et le *Scherzo* [2] nous

1. « Un souffle d'une puissance surprenante anime et parcourt le premier morceau tout entier. La souplesse des propositions qui s'enchaînent sans lacune, sans effort, la franchise des entrées, l'heureuse préparation et le solide éclat des reprises, la variété des accents, tantôt plaintifs, tantôt sauvages, tout concourt à lui assurer les plus légitimes suffrages. » (Léonce Mesnard, *Etude sur R. Schumann*, p. 61.)

2. « La perle de cette œuvre, écrit M. Ernest David, est le deuxième mouvement (*scherzo*) dans lequel flottent une multi-

décrit quelque épisode de cette fête. D'un tour mélodique distingué et charmant, la phrase de l'*Andantino* s'essore délicate et rêveuse; elle est comme la poétique expression de la songerie d'un promeneur solitaire qui s'est soustrait au tumulte de la réjouissance populaire.

Il n'est pas rare que dans ses œuvres impressionnistes, Schumann abandonne subitement la description pittoresque qu'il a entreprise, pour développer une pensée sentimentale, tendre ou passionnée. Il était de ceux chez qui les rapprochements les plus bizarres et les plus antithétiques se produisent sous l'influence d'associations d'idées curieuses, c'est-à-dire de phénomènes psychiques absolument réflexes. Très observateur, il était frappé par le moindre détail et son attention s'absorbait quelques instants; aussi les sensations les plus disparates l'affectaient-elles en un laps de temps très court. Dans telle ou telle circonstance grave de la vie où le sérieux est de rigueur, il ne manquait pas de découvrir le côté comique; inversement, des pensées sérieuses, profondes ou macabres, des considérations philosophiques, de-

tude de chants et de légendes rhénanes. » (*Les Mendelssohn-Bartholdy et Robert Schumann*, p. 335.)

Reissmann écrit : « Ce *scherzo* est la peinture de quelque scène populaire qui doit avoir frappé l'œil de Schumann — et qu'il retraça avec un éclat tout particulier, en plus de trente mesures sur une pédale. » (Reissmann, *The life and works of R. Schumann*, p. 205.)

vaient traverser son cerveau, alors qu'il se trouvait à un bal ou à une fête.

L'*Andante* nous dépeint une imposante cérémonie dans la cathédrale de Cologne. Schumann a indiqué par ces mots le mouvement de ce morceau : *dans le style d'accompagnement pour une cérémonie solennelle*[1]. Dès les premières mesures de cette musique saturée de mysticisme, l'esprit imagine la nef de la cathédrale remplie d'une multitude agenouillée et recueillie, la lumière paisible qui filtre au travers des vitraux, le maître-autel qui resplendit de tous les ors de l'orfèvrerie et des objets précieux. L'orgue remplit le saint lieu d'ineffables harmonies. Le chant caractéristique des violoncelles doublé par les bassons et parfois par les altos se détache grave comme la psalmodie de quelque chant liturgique. Et le *maestoso* se déroule, ample, majestueux, lourd d'idéal, d'une tristesse sereine comme tout ce qui est absolument beau. On respire une odeur d'encens et l'on perçoit de temps à autre comme des sonorités assourdies de cloches. Une telle musique a la puissance d'évoquer à nos esprits le merveilleux décor de cette cathédrale aux admirables verrières dont Victor Hugo parle dans *le Rhin* : les verrières où « abondent ces rois et ces chevaliers aux visages sévères, aux tournures su-

1. *Im Character der Begleitung einer feierlichen Ceremonie.*

perbes, aux panaches monstrueux, aux lambrequins farouches, aux morions exorbitants, aux épées énormes, armés comme des bourreaux, cambrés comme des archers, coiffés comme des chevaux de bataille... Le soleil passe à travers ces figures, leur met de la flamme dans les prunelles et les fait vivre[1]. »

Dès les premières mesures de l'*Allegro vivace*, d'une allure enjouée, on rentre dans la vie et dans la lumière. On imagine que Schumann sortant de la cathédrale après cette cérémonie solennelle, la tête encore toute pleine des chants religieux, éprouve une sensation de délassement, une sorte de détente, et qu'il fredonne presque instinctivement, gaiement, de malicieuse façon, le thème grave de l'*Andante* qui, sous l'influence du changement de milieu et d'atmosphère, se transforme dans sa tête. L'*Allegro vivace* est construit en partie sur ce thème, développé avec une bonne humeur et une grâce charmantes. Ce morceau, d'une écriture amusante et savante, sonne clair et donne l'impression d'un resplendissant soleil qui frappe l'œil au sortir d'un lieu sombre. Il se termine et termine la Symphonie dans la joie et l'effervescence; il couronne admirablement cette belle œuvre[2].

1. Victor Hugo, *Le Rhin*, éd. Hachette, p. 169, t. I.

2. « Le dernier morceau, enfin, se recommande par des qualités différentes, pour ne pas dire contraires. Sa contexture serrée,

Des images à profusion, de la fantaisie ailée, ondoyante, renouvelée sans cesse; un motif initial exposé dans l'Introduction, et duquel jaillissent les plus poétiques développements; les quatre mouvements s'enchaînant les uns aux autres sans interruption, de l'unité dans la variété, une forme nouvelle, de la vie, de la passion, des tableaux d'un coloris charmeur; telles sont les caractéristiques de la quatrième Symphonie en *ré* mineur[1].

Elle fut écrite en 1841, immédiatement après la première *Symphonie du printemps*. Schumann, primitivement, voulait lui donner le titre de *Fantaisie-Symphonie*, mais il abandonna ce projet. Plus tard, il remania son œuvre, qui ne fut publiée qu'en 1851, comme op. 120.

Le premier mouvement, l'*Allegro*, est précédé

ses articulations rigides, autorisent à le placer dans la classe assez nombreuse des productions du maître, dont il est juste de dire, principalement à leur éloge et aussi un peu à leur désavantage, qu'elles se présentent tout d'une pièce. » (L. Mesnard, *Etude sur Robert Schumann*, p. 62.)

1. « Quelque ingénieux que soit dans la dernière Symphonie le travail d'entrelacs et d'arabesques motivé par un thème dominant qui affecte plutôt la forme d'un trait, il ne saurait dissimuler les rapports étroits qui rattachent ce thème à la famille des *Lieder* et des pièces enfantines. » (L. Mesnard, *Etude sur Robert Schumann*, p. 59.)

Il n'en reste pas moins évident que Schumann développe ce trait avec une étonnante maîtrise. Il arrive souvent que dans les œuvres de Beethoven, le motif initial est court et sans grand relief. Tout le génie du maître se manifeste surtout dans les développements.

d'une *Introduction* dont le motif en *ré* mineur réapparaît en *ré* majeur dans la *Romance*. La mélodie s'y déroule délicatement enveloppée des exquis dessins dentelés du violon solo. Par sa structure, le *Scherzo* a une évidente parenté avec celui de la Symphonie en *si* bémol. Au thème du début, traité en canons, s'enchaîne le plus gracieux trio. Le morceau se termine sur un *Andante* de seize mesures, qui prépare le *Finale*. Ce morceau est plein de fougue, de tendresse, de joie. C'est une page symphonique où coule généreusement une inspiration jeune, vivace, rebondissant sans cesse

A laquelle de ces symphonies doit-on donner la préférence? C'est là une question qu'il ne faut pas chercher à résoudre; chacune d'elles a sa beauté propre, spéciale, et toutes les quatre réunies forment un délicieux bouquet. On trouve dans ces pages rayonnantes, de l'idéal, du beau et du joli, et aussi du beau dans le joli, des élans impétueux et l'expression la plus haute de tous les sentiments humains magnifiés. De telles œuvres rentrent dans le domaine de l'art le plus pur et le plus élevé; elles sont de grands courants harmonieux qui vont jusqu'aux âmes, les pénètrent et les enveloppent d'une atmosphère sereine; elles sont évocatrices de rêveries, d'images, de fantaisies, ressuscitent dans nos esprits les souvenirs, y éveillent les idées, et

provoquent en nous les plus douces et les plus vives sensations[1].

On peut appliquer à Schumann symphoniste le noble langage de Liszt : « Il a rendu dans sa musique le caractère sereinement civilisateur des chants qui rayonnent de toute œuvre d'art; leur suave énergie, leur auguste empire, leur sonorité noblement voluptueuse à l'âme, leur ondulation douce comme des brises de l'Élysée, leur élèvement graduel comme des vapeurs d'encens, leur éther diaphane et azuré, enveloppent le monde et l'univers entier comme dans un transparent vêtement d'ineffable et mystérieuse harmonie. »

Beaucoup trop souvent, à la légère, on a critiqué l'instrumentation de Schumann. On s'est plu à rechercher des exemples défectueux propres

1. Balzac, dans *Gambara*, écrit à propos des poèmes différents que développe la musique dans les âmes : « A celui-ci se montre une femme longtemps rêvée; à celui-là, je ne sais quelle rive le long de laquelle il a cheminé et dont les saules traînants, l'onde claire et les espérances qui dansaient sous les berceaux feuillus lui apparaissent; cette femme se rappelle les mille sentiments qui la torturèrent pendant une heure de jalousie; l'une pense aux vœux non satisfaits de son cœur et se peint avec les riches couleurs du rêve un être idéal à qui elle se livre en éprouvant les délices de la femme caressant sa chimère dans la mosaïque romaine; l'autre songe que le soir elle réalisera quelque désir, et se plonge par avance dans le torrent des voluptés, en en recevant les ondes bondissant sur sa poitrine en feu. La musique seule a la puissance de nous faire rentrer en nous-mêmes, tandis que les autres airs nous donnent des plaisirs définis. » (Balzac, *Etudes philosophiques*, *Gambara*.)

à légitimer cette opinion, qui ne manque certes pas de fondement si on l'appuie sur certains passages, mais qui est absolument erronée si l'on envisage l'ensemble de la production instrumentale du maître. On a reproché à l'auteur de *Manfred* les agglomérations exagérées de notes doublées à l'excès, formant d'épais massifs d'accords; on a relevé des défauts de pondération, une pauvreté d'oppositions de timbres; on a prétendu qu'un tel orchestre manquait d'air; en maints endroits, on a signalé une masse instrumentale compacte, lourde, beaucoup trop dense, les instruments étagés maladroitement, par paquets; à d'autres endroits, on a indiqué une orchestration trop fluide, ressemblant à une ébauche...

Il est certainement très facile de démontrer que l'orchestre de Beethoven a plus de légèreté, de sveltesse, de variété, d'aisance, de couleur et de souplesse, qu'il est plus pondéré et mieux discipliné que celui de Schumann. Est-ce à dire pour cela que le maître de Zwickau ait en général mal orchestré? C'est toujours un tort de juger par comparaison. Il y a dans les symphonies et les ouvertures, dans *Faust* et dans *Manfred*, des pages qui témoignent d'une incontestable maîtrise dans l'art de l'instrumentation. Depuis longtemps ces pages auraient dû suffire à effacer la légende.

Il fallait naturellement rechercher les causes de cette lacune (?) chez un musicien aussi considérable. On les trouva sans peine. Fétis, que l'on rencontre toujours quand il s'agit de louer le poncif, ne pouvait aimer l'œuvre du maître de Zwickau; il découvrit que Schumann avait fait des études beaucoup trop tardives[1]. D'autres musicographes après lui, se basant sur son autorité (?), ne manquèrent pas de soutenir la même thèse. Ils inventèrent même d'autres raisons, peu intéressantes à rééditer, et qui tendent à prouver que Schumann orchestrait imparfaitement.

En somme, on orchestre comme on pense, avec le coloris que comporte l'idée; et quand

1. La notice biographique de Schumann par Fétis est entachée du parti pris le plus évident et le plus perfide. Il faut avouer que parfois il est dangereux d'être jugé par ses contemporains. M. Aymar de Nessiry, dans son ouvrage sur Schumann, cite le curieux article sur Beethoven, du *Dictionnaire biographique* de Feller (édition 1842), ouvrage très répandu à cette époque.

On croit rêver en lisant ces lignes où éclatent la bêtise et l'ignorance : « Beethoven (Louis Van), célèbre compositeur allemand, qui passait pour le fils naturel de Guillaume, roi de Prusse, né à Bonn en 1772 et mort en 1827. On a de lui une foule de compositions gracieuses, parmi lesquelles les amateurs ont distingué les *Quintetti*. Il devint aveugle dans ses dernières années. Ses mœurs étaient loin d'être austères et la vanité qui le possédait lui faisait dire à ses amis, en mourant, ces paroles d'un célèbre empereur romain : « *Plaudite cives, comœdia finita est.* »

Si, après cela, on n'est pas très renseigné sur Beethoven, c'est que l'on est exigeant!

l'idée absorbe l'attention de l'auditeur, au point de lui faire oublier les procédés de métier, on a atteint le vrai but de l'art.

Il n'est pas inutile de signaler que M. Gevaërt, dans son remarquable *Traité d'instrumentation*, cite plusieurs exemples des œuvres orchestrales de Schumann. C'est là un fait significatif.

M. Camille Chevillard a donné pendant l'hiver 1904 l'audition des quatre symphonies dont nous venons de parler, et nous avons pu nous rendre compte, une fois de plus, de l'exagération des jugements portés sur ces belles œuvres au point de vue de leur instrumentation soi-disant lourde et massive. La critique en général, et M. Alfred Bruneau en particulier, ont fait justice de cette affirmation émise de confiance par nombre de musicographes peu soucieux de contrôler ce qu'ils avançaient.

Nous reconnaissons néanmoins que la musique de Schumann exige de la part d'un chef d'orchestre beaucoup plus de talent, de soin attentif et minutieux, que celle de Beethoven. Il y faut parfois démêler l'écheveau polyphonique et rendre à certains dessins noyés leur valeur exacte; il est nécessaire d'étouffer ou plus exactement d'atténuer de temps à autre d'harmonieux rassemblements de notes qui empâtent les contours. En fait, aucune musique ne réclame plus d'intelligence pour être rendue clairement et pour que le sens élevé qu'elle

renferme s'en dégage. Mais, c'est là à notre sens une difficulté d'exécution qui n'explique pas nécessairement une infériorité manifeste d'instrumentation.

Un fait curieux à observer, c'est le caractère orchestral de la plupart des compositions pour piano de Schumann. Il reprochait ce défaut — si défaut il y a — à la *Sonate fantastique* de Louis Lacombe.

Beaucoup de grandes pièces romantiques et certaines des sonates pour piano semblent être des réductions d'orchestre. A propos de l'*Andantino* de la Sonate en *sol* mineur, M. Jean Hubert fait cette remarque : « Comment ne pas constater le caractère orchestral dans cette noble phrase colorée par diverses tenues de parties isolées qui ne sont pas dans l'esprit du piano? Ces tenues, par surcroît, entrent successivement pour aboutir à une sorte de double chant — le chant principal croissant d'intensité à la fin de la période, par l'adjonction d'octaves qui donnent la sensation d'un doublement instrumental. »

En résumé, il faut reconnaître que les opinions émises au sujet de l'instrumentation du maître de Zwickau ont été en général excessives. Quand il s'agit d'une œuvre aussi vaste que la sienne, on peut facilement trouver des exemples nombreux et s'appuyer sur eux pour prouver le pour et le contre. Alors même qu'on aurait démon-

tré sur plusieurs points déterminés que l'orchestration est imparfaite, on n'aurait pas suffisamment prouvé ; et ce serait un tort, en pareil cas, de généraliser. Déduire du particulier au général est une faute de logique — à moins, bien entendu, qu'il ne s'agisse d'établir une loi d'induction — mais, l'induction n'a que faire en matière d'art.

L'instrumentation des Symphonies et des Ouvertures offre dans son ensemble un caractère d'homogénéité et de pondération ; elle a de la couleur, de la souplesse, de la force, de l'ampleur, de la légèreté, de la malice, de la vigueur, de la poésie, de la noblesse. Prétendre que c'est là l'effet d'un heureux hasard serait puéril.

Il n'est cependant pas inutile non plus de faire remarquer que certains procédés fort prisés du maître de Zwickau, et qui donnent à sa musique un caractère si personnel, ne sont pas sans légitimer dans une certaine mesure les défauts qu'on lui a reprochés. L'abus des pédales et principalement de la pédale intermédiaire — excellent moyen de teinter les harmonies et de les fondre délicatement entre elles — donne à la longue une nuance grise à la masse sonore. Un autre abus à signaler encore est celui des intervalles de secondes. Une trop vive lumière éblouit; des sentiments trop longtemps poussés à l'aigu lassent; de même, en musique, des intervalles trop

constamment resserrés produisent l'effet contraire de celui qu'on en attendait.

Beethoven, plus que Schumann, a le don de ne jamais user d'un procédé qu'avec une extrême modération ; il possède au plus haut degré l'art des nuances et des gradations. Si Schumann fut moins parfait, par bonheur pour nous, il fut absolument personnel et il apporta dans la musique une note tout à fait nouvelle — même au point de vue orchestral.

XXIII

Considérations sur *Manfred*. — La musique de *Faust*. — La scène du Jardin. — Marguerite devant la *Mater Dolorosa*. — La scène de l'Eglise : *le Dies Iræ*. — Le *Second Faust*. — Les Chœurs mystiques. — L'Eternel Féminin. — L'ouverture de *Faust*. — Réflexions.

Dans le journal l'*Art et l'antiquité*, Gœthe donne son opinion sur le *Manfred* de Lord Byron : « Cette tragédie, écrit-il, me paraît un phénomène merveilleux et m'a vivement touché. Byron s'est approprié mon *Faust* et il en a tiré une puissante nourriture pour son amour hypocondriaque ; il s'est servi pour ses propres passions des motifs qui poussaient le docteur, de telle façon qu'aucun d'eux ne me paraît identique et c'est précisément à cause de cette transformation que je ne puis assez admirer son génie. Le tout est si complète-

ment renouvelé, que ce serait une tâche intéressante pour la critique, non seulement de noter ces altérations, mais leur degré de ressemblance ou de dissemblance avec l'original. On ne peut nier que cette sombre véhémence et ce désespoir exubérant ne deviennent à la fin accablants pour le lecteur; mais, malgré cette fatigue, on se sent toujours pénétré d'estime et d'admiration pour l'auteur... »

Le jugement était flatteur, bien qu'il renfermât une restriction capitale. Au mois de juin 1820, Byron le fit parvenir à son éditeur.

« Je vous envoie, disait-il, quelque chose qui vous intéressera; c'est l'opinion du plus grand homme de l'Allemagne et peut-être de l'Europe, sur un des grands hommes de votre catalogue — comme ils le sont tous dans les annonces — en un mot, c'est une critique de Gœthe; gardez-la dans vos archives, car les opinions d'un homme comme Gœthe, favorables ou non, sont toujours intéressantes et celle-ci est plus que favorable... »

Plus loin Byron se défend d'avoir imité Gœthe :

« Je n'ai jamais lu son *Faust*, ajoute-t-il, car je ne sais pas l'allemand; mais Mathew Monk Lewis en 1816, à Coligny, m'en traduisit la plus grande partie de vive voix et j'en fus naturellement très frappé. C'est la Jungfrau, le Steinbach, et quelque chose d'autre encore, bien plus que *Faust*, qui

m'ont inspiré *Manfred*. La première scène cependant se trouve ressembler à celle de *Faust*[1]. »

Les deux poèmes ont en effet une parenté : ils sont frères jumeaux, selon l'expression de Taine ; mais, ce sont des jumeaux qui ne se ressemblent guère. La musique du maître de Zwickau semble avoir resserré ces liens de parenté qu'on s'est plu à établir entre les deux œuvres.

Byron reconnaissait du reste que la première scène de sa tragédie ressemblait à la première scène de *Faust*. C'était là, sans doute, l'effet d'un curieux hasard.

« Philosophie, jurisprudence, médecine et toi aussi, triste théologie, je vous ai étudiées à fond avec ardeur ; et maintenant, pauvre insensé, me voici là tout aussi avancé qu'auparavant... Je vois bien que nous ne pouvons rien connaître... Si je pouvais découvrir ce que la nature contient de secrète énergie et d'éternelles semences!... La lune cache sa lumière... la lampe s'éteint! elle fume. Des rayons ardents se meuvent autour de ma tête... Je sens que tu t'agites autour de moi, Esprit que j'ai invoqué... »

Ainsi s'exprime le docteur. Manfred ne tient

1. « I never read Gœthe's *Faust*, for I do not understand German. Matthew Monk Lewis translated and recited a great part of it to me at Coligny in 1816, and of course I was much impressed by it; but it was the Jungfrau, the Steinbach, and many other things that led me te write *Manfred*. »

pas un langage très différent. Après une nuit d'insomnie, lui aussi proclame la faillite de la science :

« J'ai essayé la philosophie, la science, les sources du merveilleux et la sagesse du monde. J'ai le pouvoir de m'approprier ces choses, mais elles ne me servent de rien... Bien ou mal, vie, facultés, passions, tout ce que je vois dans les autres êtres, a été pour moi comme la pluie sur le sable depuis cette heure, à laquelle je ne puis donner un nom. »

Après avoir évoqué l'Esprit qui apparaît dans la flamme, Faust s'écrie : « Effroyable vision !... Je ne puis soutenir ta vue ! »

Manfred appelle aussi les esprits mais à leur aspect, il ne tremblera pas « comme un ver craintif qui se tortille à terre. » Il est autrement trempé que le docteur et quand il parle à ces êtres mystérieux, il leur parle en maître. Il n'implore pas, il commande :

« Esprits de l'Univers illimité; vous que j'ai cherchés dans les ténèbres et la lumière — vous qui environnez la terre et habitez une essence plus subtile, vous dont la demeure est au sommet des monts inaccessibles, à qui les cavernes de l'Océan et de la terre sont des objets familiers — je vous évoque par le charme écrit qui me donne autorité sur vous. Levez-vous, paraissez !... Par la voix de celui qui est le premier parmi vous, par ce signe qui vous fait trembler, au nom des

droits de celui qui ne peut mourir, levez-vous! paraissez, paraissez [1]. »

Les deux héros, dans la première scène de *Faust* et dans la première scène de *Manfred*, développent à peu de chose près d'identiques pensées. Combien cependant sont différents ces deux personnages! Le héros de Byron est au-dessus de l'humanité : il nous étonne bien plus qu'il ne nous émeut; sa force de volonté, son invincible énergie, son audace de révolté, son dédain de ce qui excite la convoitise des hommes, font de lui un être d'exception, qui serait vrai si l'humanité était ce qu'elle n'est pas. A lui seul, il occupe la scène; tout l'intérêt se concentre sur sa personnanalité. « Dans quelle médiocrité et quelle platitude recule auprès de lui le Faust de Gœthe, dit Taine. Sitôt qu'on cesse de voir en ce Faust l'humanité, qu'est-ce qu'il devient?... Triste héros, qui pour toute œuvre parle, a peur, étudie les nuances de ses sensations et se promène! Sa plus forte action est de séduire une grisette et d'aller danser la nuit en mauvaise compagnie, deux exploits que tous les étudiants ont accomplis. Ses volontés sont des velléités, ses idées des aspirations et des rêves. Une âme de poète dans une tête de docteur, toutes deux impropres à l'action et faisant mauvais ménage, la discorde au dedans,

1. *Manfred*, acte I, scène I.

la faiblesse au dehors ; bref, le caractère manque, c'est un caractère d'Allemand. »

Il est rempli des plus douces illusions, il est à la recherche de la sensation rare et son âme insatiable ne se lasse pas d'espérer. Il faut que la réalité décevante brise un à un tous ses rêves. Manfred ne se laisse pas séduire par l'espoir d'une félicité aussi chimérique. « Dès sa jeunesse, son âme n'a point marché avec les âmes des hommes et n'a point regardé la terre avec des yeux humains... » Il n'a pas éprouvé la soif de l'ambition des mortels ; le but de leur vie n'a pas été le sien :

« Mes joies, mes chagrins, mes passions, mes facultés, dit-il, me firent un étranger parmi eux. Je portais leur forme, mais je n'avais aucune sympathie pour la chair vivante[1]. »

Il ne veut pas commander, car pour commander, il faut avoir obéi. Il n'aspire pas aux honneurs, car pour y parvenir, on doit se courber, supplier, s'humilier, savoir attendre. A supposer que Méphistophélès lui eût proposé un voyage à travers le monde, désabusé et blasé, il eût éprouvé de l'ennui à reprendre contact avec les humains. Les propos d'Altmayer et de Frosch dans la taverne d'Auerbach, l'eussent fort probablement horripilé et il se fût lassé de la compagnie d'un Mé-

1. *Manfred*, acte II, scène II.

phistophélès plus sarcastique encore... « Sa joie est dans la solitude où il respire l'air difficile des sommets glacés, où les oiseaux n'osent point bâtir, où l'aile des insectes ne vient point effleurer le granit sans herbe... »

Il aime à se plonger dans les torrents, à se laisser rouler dans le rapide tourbillon des vagues qui s'entrechoquent. Il se plaît à suivre à travers la nuit, la lune mouvante, à considérer les étoiles et leur marche. Il regarde les éclairs éblouissants jusqu'à ce que ses yeux deviennent troubles...

Ce sont là autant de distractions qui n'eussent point séduit le docteur. Faust reflète l'humanité ; il a les goûts, les désirs, les penchants, les passions, les sentiments, les faiblesses des mortels. Manfred est un personnage d'exception, un surhomme.

Nous ne nous attarderons du reste pas à rechercher les multiples nuances qui différencient ces deux personnages. Taine, dans son *Histoire de la littérature anglaise*, à laquelle nous empruntons les citations ci-dessus, a marqué les points saillants qui font de l'un et de l'autre des héros absolument originaux campés de manière à manifester le contraste de deux maîtres.

Arrivons au sujet de la tragédie de Byron.

Manfred est un riche comte suisse, seigneur féodal, qui vit en solitaire dans le château de ses ancêtres. Tourmenté par le remords d'avoir aimé

sa sœur Astarté, il s'adonne à la magie, avec l'insatiable désir de dérober à la nature un secret et d'étouffer par l'étude des sciences occultes le souvenir de celle qui n'est plus. Les charmes qu'il a étudiés l'ont déçu; le remède sur lequel il comptait l'a torturé, et mille occupations ne pouvant combler le vide de son âme, il prend la résolution de mettre fin à ses jours. Au moment même où du sommet des Alpes, il va se précipiter dans un abîme, il est retenu par un chasseur de chamois qui lui offre l'hospitalité dans sa demeure [1]...

N'ayant pas réussi à se donner la mort, il continue à traîner une misérable existence. De plus

1. Faust, lui aussi, après avoir sondé le néant des choses d'ici-bas, est décidé à mourir, au risque même de rencontrer encore le néant. Déjà, il a rempli la coupe de cristal de ses pères d'une liqueur qu'il absorbera pieusement. Cette liqueur sera sa boisson dernière; il la consacre à l'aurore d'un jour plus beau. Il s'apprête à porter la coupe à ses lèvres, lorsque des chœurs d'anges mêlés à de cristallines sonorités de cloches retentissent. Sous l'influence de la suave musique enveloppée dans le sonore bourdonnement argentin, des souvenirs refleurissent dans son âme. Son enfance lui apparaît lumineuse. Il songe au temps où « pendant le silence solennel des dimanches, le baiser de l'amour céleste descendait sur lui ». Il se rappelle que le son grave des cloches berçait alors « ses doux pressentiments et sa prière... » Il revoit les forêts et les prairies qu'il a parcourues, les fêtes des radieux printemps... Toute une époque de calme félicité miroite à son imagination; sa jeunesse, par bouffées, remonte à son cerveau, l'ensoleille et l'enivre. Des larmes coulent de ses yeux; la terre l'a reconquis !...

Il faut l'intervention du chasseur de chamois pour empêcher Manfred de mettre son projet de suicide à exécution. Seuls des souvenirs d'enfance rattachent Faust à la vie.

en plus, il cultive l'art de la magie et adresse à Astarté de pressantes prières ; il la conjure de lui apparaître, de calmer ses maux, de lui dire des paroles consolatrices. Il veut une dernière fois avant de mourir entendre « la voix qui fut son harmonie ».

« Demain terminera tes maux terrestres, » lui annonce Astarté. Sur le point de mourir, il refuse les secours de la religion et prie l'abbé de Saint-Maurice qui est venu pour l'assister à ses derniers moments de se retirer. Celui-ci refuse ; il espère par ses paroles ramener au bercail un noble esprit qui s'est égaré. Manfred, avant de mourir, défie tous les esprits qui l'entourent et les méprise. Il ne les craint pas et reste persuadé que « l'âme se fait justice à elle-même, qu'elle récompense ou punit ses pensées vertueuses ou coupables, qu'elle est à la fois l'origine et la fin du mal qui est en elle et qu'enfin, elle est absorbée dans la souffrance ou le bonheur que lui donne la conscience de ses mérites[1]... »

Les amputations qu'on fait dans un texte nuisent presque toujours à la compréhension des idées. Schumann, qui remaniait volontiers les œuvres qu'il devait mettre en musique, écouta certains passages de la tragédie de Byron et la modifia à différents endroits. Au premier acte il

1. *Manfred*, acte III, scène IV.

réduisit à quatre les génies que Manfred évoque et qui apparaissent au nombre de sept. Byron fait mourir son héros dans le doute. Le compositeur crut devoir changer cette fin. Peu à peu, les âpres convulsions de la douleur et les inquiétudes lancinantes du doute semblent disparaître de l'âme du héros ; la fièvre qui l'agitait fait place à la sérénité. Manfred tend la main à l'abbé de Saint-Maurice et meurt consolé, tandis que d'un monastère voisin, s'élève le *Requiem* qui termine la partition.

Ces changements accentuent le caractère dramatique de l'ouvrage. Cependant Schumann ne travaillait pas en vue du théâtre : il connaissait l'opinion de Lord Byron sur *Manfred*.

Le 15 février 1817, le poète écrivait de Venise à Murray :

« Je n'ai pas une grande opinion de cette composition fantastique, mais au moins je l'ai rendue inabordable pour la représentation, car mes rapports avec Drury-Lane m'ont donné le plus grand mépris pour le théâtre. »

Le 9 mars de la même année, il déclarait encore à Murray au sujet de *Manfred* :

« Je ne sais si en vérité tout cela est bon ou mauvais et, comme cette incertitude n'existait pas dans mon esprit à l'égard de mes principales publications, je suis porté à placer ce drame très bas... Vous vous en convaincrez, il n'a point été

disposé pour la scène, c'est à peine s'il l'a été pour la publication... Je l'ai composé avec une véritable horreur du théâtre et afin de le rendre injouable. »

On n'est pas plus affirmatif!

Les changements apportés au poème par Pohl et par Schumann ne sont pas toujours heureux, il faut en convenir[1].

La partition se compose de quatorze morceaux. Cette fiévreuse musique qui décrit les combats et les tortures d'une âme oppressée a aussi le don, grâce au talent flexible du maître, de s'iriser et de miroiter sous le soleil qui dore et rosit les cimes de la Jungfrau; elle est tout imprégnée du parfum de la nature où elle puise sa source ; elle parle à l'âme et semble commenter fidèlement ce que Byron traduit par ces vers :

> I live not in myself, but I become
> Portion of that is around me, and to me
> High mountains are a feeling.

« Je ne vis pas en moi seul, je deviens une portion de ce qui m'entoure et pour moi les hautes montagnes sont un sentiment. »

1. Reissmann souhaite qu'un poète apporte au texte une cohésion suffisante pour relier logiquement entre eux les morceaux de la partition. Ce critique estime que les tentatives faites dans ce sens par Pohl et par Schumann lui-même ne sont pas satisfaisantes. (Reissmann, *The life and works of Schumann*, trad. Alger, p. 186).

Schumann en concevant son œuvre se souvint des paysages de Suisse qu'il avait décrits avec tant de charme dans sa correspondance de jeunesse.

Le fluide et gracieux chant des esprits, d'un contour délicat, fait une opposition tranchée avec la fantastique évocation des Génies chantée par un quatuor de basses. Le joli entr'acte en *fa*, puis après, l'apparition si vaporeuse en ses broderies et si éthérée de la Fée des Alpes, sont des morceaux d'un charme pénétrant ; le douloureux monologue de Manfred, son dialogue avec Astarté, le *Requiem* sont des pages maîtresses. Le maître dans cette partition a fait vivre tout un monde frissonnant et mystérieux qui anime les solitudes alpestres dans lesquelles évolue le drame ; dans la partie descriptive de son œuvre, il sut se soustraire à l'influence de Mendelssohn. L'apparition de la Reine des fées n'emprunte rien de la fraîcheur de son coloris à l'auteur du *Songe d'une nuit d'été*.

Il semble superflu de faire l'analyse détaillée du morceau le plus important et le plus connu de *Manfred* : l'ouverture, la plus émouvante à coup sûr et peut-être la plus belle que Schumann ait jamais écrite. Depuis les trois accords syncopés, rapides, oppressés de la première mesure jusqu'aux harmonies finales qui sonnent lourdement et tristement comme un glas, elle nous

tient haletants, nous émeut et nous étreint. Jaillie spontanément du cœur d'un grand poète, elle retrace en des formules tour à tour énergiques, douloureuses, tendres et passionnées les traits caractéristiques du héros. Impétueuse, fiévreuse, à l'excès, toute palpitante d'émotion et de sincérité, elle décrit les souffrances, les doutes, les révoltes d'une âme indomptable, ulcérée, qui se lamente et finalement succombe harassée, après une lutte surhumaine. Cette éloquente symphonie de la douleur, géniale lamentation sillonnée de cris de désespoir, pétrie des regrets d'un bonheur envolé, vivifiée par une passion délirante qui atteint au paroxysme, est comme le troublant parfum quintessencié qui se dégage du poème de Lord Byron; elle le complète et l'anime d'un souffle puissant, l'illumine d'une inextinguible flamme.

Aucun sujet n'était plus propre à ébranler la cérébralité du musicien. A s'identifier de tout cœur avec un Manfred, on risque fort de faire trébucher sa raison. On n'entre pas impunément — qu'on nous passe l'expression — dans la peau d'un tel personnage, sans courir quelques dangers.

La première représentation de cet ouvrage eut lieu au Gewandhaus, le 24 mars 1859, à l'occasion d'un concert de charité. Une seconde audition en fut donnée quelques jours après, le 31 mars.

Manfred fut joué pour la première fois à la scène, au théâtre de Leipzig, le 23 novembre 1863. Hebbel le dirigea, à Vienne, le 22 décembre 1874[1].

Le *Faust* de Gœthe, le plus vaste, le plus beau et le plus imposant poème du XIXe siècle, renferme tous les éléments susceptibles de séduire l'imagination des musiciens, même de tempéraments les plus opposés. Gœthe, estimant que rien n'est indigne d'être poétisé, a tout chanté, et l'on peut dire que, le premier, il mit ses pensées en musique, tant ses vers sont mélodieux et harmonieux. « Jamais, en effet, le maître de la forme n'est descendu plus avant dans les profondeurs mystérieuses de son art. Comme il chante sur tous les modes! comme cette riche langue allemande devient souple entre ses mains et prend, lorsqu'il le veut, le rythme, la clarté, l'harmonie et le nombre de la langue homérique!... Pour avoir une idée de son art inconcevable, il faut l'étudier dans ses moindres caprices, lorsqu'il verse en se jouant le métal de sa pensée dans le moule étroit et rigoureux qu'il s'est choisi. Il

1. Une audition intégrale de *Manfred* eut lieu à Paris, au Nouveau-Théâtre, le 11 décembre 1902. L'adaptation de l'œuvre est de M. Pascal Fortuny; bien que consciencieuse, elle n'arrive pas toujours à traduire la poésie élevée, le lyrisme éperdu, la fièvre trépidante des vers de Lord Byron. Il faut pourtant savoir gré à M. Pascal Fortuny de sa tentative; il a su fort intelligemment éliminer quelques longueurs du texte. Par malheur, la réalisation dramatique de l'œuvre de Lord Byron fut vraiment malencontreuse.

assemble les mots en groupes sonores et combine ses petits vers dans la strophe comme les fils merveilleux d'un tissu d'or. Je ne sais rien au monde de plus frais et de plus doux que le chœur des Sylphes et les paroles d'Ariel; quelle musique supra-humaine ! Cela murmure, cela gazouille, cela siffle et s'exhale : c'est un parfum de lis dans l'air, c'est le vent dans le feuillage, c'est la poésie allemande dans son évaporation la plus suave[1]. »

Faust, cette œuvre unique, de proportions gigantesques, quasi-miraculeuse, est une mine où les compositeurs de différents pays, pendant près d'un siècle, ont puisé au gré de leur fantaisie et de leur inspiration[2].

C'est à un âge où l'imagination neuve et vivace colore de teintes chatoyantes les fugitives apparences de la vie, que Gœthe créa la poétique figure de Marguerite. Il avait vingt-deux ans lorsqu'il fit paraître les premiers fragments de *Faust*. Il ne pouvait alors qu'entrevoir l'âme compliquée

1. Blaze de Bury, *Essai sur Gœthe et le second Faust*, p. 15 et 16.

2. La liste est longue de ceux qui ont été attirés par le rayonnement de ce prodigieux ouvrage : le prince Radziwill (1814) ; Joseph Strauss (1814) ; Lickl (1815), Spohr (Francfort, 1818); Seyfried (Vienne, 1820) ; Bishop (Londres, 1825); Eberwein (1825); Beaucourt (Paris, 1827) ; Mlle Bertin (Paris, 1831) ; Lindpaintner (Stuttgart, 1832); Adam (Londres, 1833); Fellaërt (Bruxelles, 1834); Rietz (Düsseldorf, 1836); C. Kreutzer (1836); Gordigiani (Florence, 1837); Grégoir (Anvers, 1847); H. Cohen (Paris, 1847); Pierson (Londres, 1850); Gounod (Paris, 1859); Boïto (Milan, 1868); Lassen (Weimar, 1876).

du docteur et le caractère de son sceptique Méphistophélès, persifleur et railleur, personnage sarcastique et verveux, dans la bouche duquel il mit ses considérations amères sur la vie. Ce ne fut que plus tard, lorsque le poète eut de l'existence une connaissance approfondie, qu'il ajouta plusieurs scènes importantes à son œuvre de jeunesse pleine de grâce naïve.

Enfin, aux approches de la vieillesse, il commença le second *Faust*, colossale conception dont la réalisation devait occuper le reste de sa vie. Il fallait à son imagination le domaine illimité du rêve et de la fantaisie, le cadre de l'antiquité, le majestueux décor du ciel. Pour lui, l'Allemagne du moyen âge était trop étroite; en historien minutieux, il l'avait reconstituée. « Cette fois, il traverse l'Océan, pose le pied sur la terre de Grèce et s'empare du Pénéios... En sortant du laboratoire de Wagner, vous entrez dans le champ de bataille de Pharsale où la Thessalienne Erichto chante dans l'ombre. Homunculus, que Wagner crée à force de mélanges dans une fiole de cristal, prend son vol à travers l'espace et tout en flottant sur le rivage de la mer Egée, s'entretient avec Anaxagoras et Thalès, touchant les principes de l'univers[1]... »

Commencée dans le ciel, l'œuvre se termine

1. Blaze de Bury, *Essai sur Gœthe et le second Faust*, p. 35.

dans le ciel. Le cinquième acte qui se déroule au sein des splendeurs et des scintillements de l'azur, au milieu du céleste concert des archanges, des phalanges de chérubins et des groupes séraphiques, séduisit l'esprit mystique de Schumann. Inspiré par le cinquième acte, on sait qu'il écrivit, dès 1844, son ouvrage en le commençant par la fin. Ce fut en dernier lieu qu'il composa l'ouverture, achevée en 1853, une année avant la crise finale où sombra sa raison. Durant neuf ans consécutifs, il travailla à *Faust*. Un tel ouvrage à mettre en musique supposait beaucoup plus de réflexion et de méditations que n'en exigeait *Manfred*.

Lord Byron possédait une nature impulsive; il n'avait pas l'habitude de s'attarder à ses œuvres et de les mûrir longuement; une fois conçues, il les réalisait en général avec une surprenante rapidité. Si, du premier coup, il n'arrivait pas au but, il savait qu'un travail de retouches ne remédierait pas à l'inconvénient de n'avoir pas donné immédiatement la forme voulue à sa pensée[1]. Ennemi du tâtonnement, des essais de refonte et des modifications, il était l'homme du premier jet. C'est moins l'activité qui éveilla son inspiration, que l'inspiration qui suscita son activité. En proie

1. Si je manque mon premier bond, disait-il, je suis comme le tigre qui rentre en grondant dans sa jungle; si je le fais juste, il est écrasant.

à un accès d'hypocondrie, il créa *Manfred*, et son unique souci fut de décrire dans ce drame une succession d'états d'âme violents, d'une acuité suraiguë et maladive. *Manfred* semble être l'étude d'un cas pathologique. On comprend sans peine qu'inspiré par un tel sujet, Schumann ait écrit fébrilement sa partition, sans reprendre haleine, en laissant déborder son inspiration plutôt qu'en la réglant. *Manfred* est le produit d'un génie spontané; *Faust* est le monument d'un génie réfléchi, pondéré et supérieurement ordonné. Lord Byron ne s'occupa de *Manfred* que fort peu de temps; Gœthe resta fidèle à *Faust* toute sa vie et ne le termina qu'à l'âge de quatre-vingt-deux ans; la veille de son dernier anniversaire, il annonça cette grande nouvelle à ses amis [1].

Une œuvre de cette envergure, si longtemps mûrie, d'une architecture si parfaite, une œuvre où les idées, les sentiments, les passions humaines sont étudiés à ce point et se développent avec une si rigoureuse logique, demande, pour être traduite musicalement, de laborieuses recherches d'expressions musicales adéquates à la pensée du poète. A la lueur fulgurante d'un éclair de génie,

1. « Il scelle son œuvre d'un triple cachet et, se dérobant aux félicitations de ses amis, va revoir, après tant d'années, le lieu de ses premiers travaux, de ses premières pensées, comme aussi de ses plus vives jouissances, Illmenau. » (Blaze de Bury, *Essai sur Gœthe et le second Faust*, p. 81.)

dans une crise passagère d'ardente inspiration un peu morbide, il est possible d'écrire la musique de *Manfred*; on ne peut écrire celle de *Faust* qu'après avoir longuement réfléchi. Schumann y songea surtout durant ses promenades solitaires dans la campagne. Devant la nature, il écouta chanter en lui son rêve magnifique qu'il devait, dans la suite, préciser si génialement. Il voulait mettre en musique le poème entier; par malheur, il ne nous laissa, faute de temps, qu'un *Faust* incomplet. Du premier *Faust*, il ne traita que trois scènes : celle du Jardin, celle de Marguerite devant l'image de la *Mater Dolorosa* et la scène de l'Église. La première et la seconde sont fort courtes; réunies, elles ne forment guère qu'un total de cent cinquante mesures. La scène du Jardin est d'une grâce charmante, et son seul défaut est d'être trop peu développée. Elle nous laisse le regret que Schumann ait écourté cet immortel rendez-vous de Faust et de Marguerite. La phrase initiale en *fa*, d'une joliesse un peu mendelssohnienne, s'essore délicatement, toute brodée d'harmonies dont le rythme et les notes, souvent appogiaturées avec une suprême élégance, disent bien le trouble de la jeune fille, son embarras, ses appréhensions. Tandis que les deux amoureux échangent leurs serments, la musique nous laisse entrevoir les prometteuses espérances qui miroitent à l'esprit de Marguerite. Enfin, sur

une pédale de *fa*, passent en *decrescendo* des accords de septième diminuée, soulignant les tristesses de la séparation.

Après sa faute, la jeune fille verse des larmes de repentir devant l'image de la *Mater Dolorosa*, et ses pleurs tombent sur le bouquet de roses qui est aux pieds de la Vierge. La prière s'exhale fervente et triste, c'est la prière d'une âme naïve, confiante, angoissée et qui regrette ses faiblesses.

Oh! daigne, daigne,
Mère dont le cœur saigne,
Pencher ton front vers ma douleur.

La mélodie expressive plane sur l'accompagnement entrecoupé de soupirs et de sanglots : les altos gémissent et après le *crescendo* sur ces paroles : « Je pleure, je pleure, je pleure, mon cœur se brise en moi », les notes lentes et piquées des flûtes donnent l'impression des larmes qui tombent des yeux de Marguerite sur les gerbes de fleurs. Dans les treize mesures du 6/4 qui précèdent l'invocation pressante : « Ah! sauve-moi de la mort et de l'affront », surgit une réminiscence mélancolique de la scène du Jardin.

Cependant, Marguerite, poursuivie par le remords, est entrée à l'église pendant l'office. Les larges harmonies mineures sous lesquelles passent les traits tourmentés des violoncelles peignent son émoi, son affolement, sa terreur. Elle

essaie de prier, et l'Esprit malin lui rappelle le temps où, le cœur plein d'innocence, elle marchait à l'autel en bégayant quelque sainte oraison. Elle essaie de chasser les terrifiantes pensées qui l'assaillent, lorsque retentit l'accablant *Dies iræ*, clamé par les voix et les cuivres. Le chant religieux implacable, d'une fulgurante beauté, fait de cette scène une des plus poignantes et des plus dramatiques qui se puisse imaginer. La grande fresque sonore de Schumann évoque l'idée du *Jugement dernier* de Michel-Ange.

Dies iræ, dies illa
Solvet seclum in favilla.

Ces paroles sonnent terriblement, et, à la répétition des mots *Dies iræ*, qui terminent le premier verset, de stridentes harmonies de secondes étagées aux voix et à l'orchestre font sur le *fortissimo* un effet saisissant.

Haletante, en quelques mesures d'un rythme heurté, saccadé, la jeune fille dit son épouvante, et, majestueusement, éclate avec force le *Judex ergo*. Enfin, aussitôt après la malédiction de l'Esprit malin, on entend le *Quid sum miser*, d'un mouvement très ralenti, et autour duquel Marguerite qui va s'évanouir prononce ces paroles :

Voisine, votre flacon.

Schubert, qui laissa inachevée la musique de

la scène de Marguerite devant l'image de la *Mater Dolorosa* (*Poèmes musicaux*, Œuvres posthumes), composa aussi une scène de l'Église. Il ne fit pas de l'Esprit malin un personnage concret, et jugea avec raison que, dans la pensée du poète, cet esprit du mal symbolise la voix de la conscience qui obsède et torture la jeune fille.

Reissmann approuve Schubert d'avoir omis cette phrase : « Voisine, votre flacon[1] ! » Il désapprouve donc par là même Schumann d'avoir respecté le texte de Gœthe. Nous ne saurions partager son avis.

Les trois scènes de la deuxième partie, qui suivent, appartiennent au second *Faust* : la première fut écrite en 1849, la seconde en 1850, et la troisième en 1853.

Étendu sur des gazons en fleurs, Faust au crépuscule s'est endormi, et son sommeil est bercé par les sylphes. En un court prélude d'une molle douceur qui précède le chant d'Ariel, les violons accompagnés par les harpes murmurent une adorable phrase toute ouatée de moelleuses sonorités. Il y a dans cette caressante, vaporeuse et diaphane musique comme d'harmonieux bruits d'ailes, des chuchotements de sources, des froufrous de feuillage ; elle commente admirablement les vers de Gœthe :

1. Reissmann, *Life and works of R. Schumann*, trad. L. Alger, p. 224.

Sitôt que la prairie ondule,
Sous l'air frais qui baise les fleurs,
On sent tomber du crépuscule
Des parfums, de molles vapeurs...

Jusqu'au moment où le jour se lève, les sylphes bercent doucement le sommeil de Faust ; peu à peu, le chœur s'anime, et Ariel lance un appel pimpant et clair qui annonce l'approche du soleil.

C'est à l'aube naissante, à l'heure sonore où les Elfes se cachent dans le sein des roses mouillées, que Faust se réveille. Il a devant lui un paysage édénique. Peu à peu, les blanches vapeurs du matin se dissipent, découvrent les ramures et les branches baignées de rosée ; les feuilles lustrées des arbres s'épanouissent et respirent ; toute une vie palpitante et harmonieuse renaît dans la forêt Devant la terre ravivée, à la surface de laquelle se marient les formes et les couleurs, Faust sent germer en lui la résolution d'atteindre à l'existence la plus haute et la plus complète. La musique de Schumann exprime à la fois cet état d'âme et ressuscite l'admirable décor que Faust a sous les yeux et que son âme enthousiaste magnifie.

Le soleil monte ; une lumière jeune inonde les campagnes, Faust ne peut supporter son éclat.

« Hélas ! dit-il, ébloui déjà, je me détourne vaincu par la douleur des yeux... Il en est ainsi, lorsque l'espoir, après s'être élevé à force de per-

sévérance au niveau d'un désir sublime, trouve grandes ouvertes les portes de l'accomplissement. »

Et le docteur contemple avec ravissement la cascade écumante et la ligne courbe, diaprée, qu'elle engendre. « Ce reflet coloré, ajoute-t-il, c'est la vie, penses-y, et tu comprendras mieux. »

Schumann a rendu musicalement ces idées en des phrases d'un caractère mélancolique et il a trouvé les plus vibrants accents pour exprimer l'exaltation de Faust. La scène se termine sur des harmonies alternées de *mi* majeur et de *si* majeur. Le musicien, par l'insistance qu'il met à répéter la tonique sur l'accord du cinquième degré, semble vouloir marquer l'inébranlable volonté de Faust de tendre à la réalisation de l'existence élevée qu'il a conçue.

L'épisode fantastique *Minuit* (n° 5) fait suite à cette scène. Un sinistre et léger *scherzo* se développe prestement à l'orchestre tandis que sur la trame symphonique, la Misère, la Dette, le Souci, la Nécessité, se répondent et unissent leurs voix.

« J'en ai vu venir quatre, dit Faust, et trois seulement s'en retournent... Oh ! magie, que ne donnerais-je pour désapprendre à jamais tes formules !... Nature, que ne suis-je un homme, rien qu'un homme devant toi ; alors, ce serait la peine d'être un homme... »

Seul le Souci, le compagnon incommode, s'est

glissé dans le palais et menace le docteur. Celui-ci, tout d'abord irrité, se calme. A cet instant, sa pensée se reporte vers le passé; des souvenirs peuplent son imagination.

« Je me suis contenté de passer à travers le monde, saisissant par les cheveux chacun de mes souhaits, laissant aller ce qui ne pouvait me contenter et ne cherchant jamais à retenir un bonheur qui m'échappait. »

L'âme indécise et flottante de Faust se peint en ces quelques mots. Combien sont admirables et vraies les paroles qui suivent! Elles renferment toute une philosophie et trahissent l'amertume d'une âme qui a voulu planer trop haut et qui reconnaît son erreur... Non, l'homme n'est pas ici-bas pour chercher à percer le mystère des vérités éternelles. Pourquoi vouloir déchiffrer l'indéchiffrable et laisser nos faibles esprits errer à travers les sphères infinies? L'existence est courte et le champ réservé à l'activité pratique est suffisamment vaste. Nous sommes en ce monde bien plus pour agir que pour connaître...

Schumann, dans cette scène, a suivi Gœthe pas à pas et sa musique reste constamment dans le sentiment du poète. L'altière réponse de Faust au Souci, avant que celui-ci l'ait aveuglé en lui soufflant sur les yeux, est d'une superbe expression :

« Toi, le Souci, quelque grand, quelque insi-

nuant que puisse être ton pouvoir, je me refuse à te reconnaître. »

Ne croirait-on pas entendre une fière apostrophe de Manfred aux esprits qui le harcèlent?

Quels fougueux et magnifiques élans dans les pages qui suivent! Faust est aveugle, mais une clarté sereine illumine son âme; il conçoit de gigantesques travaux et sent en lui la force de les diriger. Il s'agit de bouleverser le monde : un esprit suffit pour diriger mille bras!...

Rarement Schumann s'est élevé à d'aussi hauts sommets. Il y a de l'enthousiasme dans cette marche triomphale au souffle généreux qui accompagne l'héroïque chant de Faust. Ce sont là des pages où la noble et superbe inspiration coule à pleins bords; elles sont à la fois grandioses et simples; elles font complètement oublier les procédés du musicien et nous laissent entrevoir l'idéal qui leur a donné naissance. A de telles hauteurs, la musique entre dans le rayonnant domaine de l'idée pure; les accords acquièrent une signification précise et les sons cessent d'être des sons pour devenir des pensées.

La scène de la mort de Faust (n° 6) débute par un chœur de Lémures, sorte de revenants qui viennent à l'appel de Méphistophélès pour creuser la fosse du docteur. Celui-ci se réjouit du bruit des pioches et s'imagine qu'une multitude travaille à la réalisation de l'œuvre qu'il a conçue.

Il demande où en sont les travaux du fossé. « Il ne s'agit pas de fossé, mais de fosse », réplique Méphistophélès à mi-voix. Cependant, l'instant fatal approche, Faust énumère ses projets : il desséchera un étang malsain, rendra fertile le nouveau sol ; une population active et laborieuse s'y établira et vivra libre, dans le bien-être et l'opulence. Le vieillard délirant, grisé par la beauté de son rêve, goûte une volupté suprême. Aux ultimes paroles qu'il profère, son esprit semble perdre sa lucidité. Schumann dans sa musique a traduit ce trouble. Pendant cinq mesures, l'orchestre reste comme en suspens sur l'accord de septième du cinquième degré d'*ut* majeur répété en triolets sur une pédale de la tonique à la basse. C'est sur cette harmonie si simple et qui tire toute sa beauté de l'idée à laquelle elle s'applique que Faust prononce sa dernière parole. Il tombe sur le seuil de son palais. « L'horloge s'arrête », dit Méphistophélès, et le chœur psalmodie :

« Elle s'arrête, elle se tait au coup de minuit... Tout est consommé ! »

Et comme conclusion, résonne une grandiose marche funèbre construite sur de majestueuses harmonies plaquées, émises par les cuivres. Graduellement, les accords vont s'éteignant dans un lointain imprécis...

Les jouissances éphémères de ce monde n'ont

pas satisfait le docteur. Il a recherché le plaisir dans le plaisir, il a regretté le désir. Après avoir égrené le chapelet des félicités humaines, il n'a éprouvé que du désenchantement; seule, l'espérance d'une vie meilleure subsiste en lui. Méphistophélès a donc perdu son pari; néanmoins, il ne renonce pas à s'emparer de la partie immatérielle de Faust; il ordonne à tous les diables de faire bonne garde et de fouiller soigneusement l'espace, car une âme supérieure tend à s'élever aux régions supérieures. Soudain, de suaves sonorités qu'il trouve agaçantes et discordantes arrivent à son oreille; le ciel s'entr'ouvre et des légions d'anges apparaissent, semant des roses, fleurs lumineuses qui portent l'amour et procurent l'ivresse. Les anges ont usé de ce subterfuge pour ravir à Méphistophélès l'âme de Faust : ils triomphent, s'envolent vers le ciel en emportant leur proie. Le diable s'aperçoit qu'il est dupé.

Telle est la fin de cette scène de la mort de Faust que Schumann n'a point traitée.

C'est dans le resplendissant décor du ciel que se déroule la troisième partie. L'imagination créatrice de l'auditeur doit entrer en jeu pour concevoir les splendeurs des sphères radieuses, peuplées d'anges, d'archanges, de groupes séraphiques, de phalanges d'enfants bienheureux. Gœthe nous décrit le ciel avec ses saintes femmes et ses docteurs; la *Mater Gloriosa* plane dans

l'atmosphère, et les anachorètes dont l'esprit flotte entre le monde et l'Eternel sont dispersés sur le sommet des montagnes. Dégagés de toute préoccupation matérielle, ils s'absorbent dans la contemplation de la nature et l'observent avec une intelligence supérieure.

Cette scène finale commence par le chœur en *fa* : « Le vent dans la forêt fait chanter la ramure. » On ne peut imaginer une musique plus charmeresse, plus imprégnée de calme poésie. C'est un délicieux murmure qui s'exhale avec une infinie douceur, berce l'âme et l'enveloppe de rêve.

Un chaleureux dessin continu de violoncelle solo et d'altos serpente sous l'air du *Pater Extaticus* (n° 2) :

Amour, flamme divine!

Cette page ardente, toute vibrante de foi, décrit les élans d'une âme dévorée par l'amour divin et son intime désir de se dégager à tout jamais de l'élément matériel périssable, pour s'absorber en Dieu.

La mélodie du *Pater Profundus* est palpitante d'un sentiment exalté d'amour divin.

Le *Pater Profundus* dégage la raison intérieure qui soutient et domine le monde phénoménal. Dieu se manifeste par son œuvre. La cascade qui jaillit tumultueusement du roc, le tonnerre, les vapeurs qui obscurcissent le jour, les forces de

la nature en perpétuel mouvement, la matière en constant état de transformation, d'éternel devenir, sont les témoignages d'une intelligence supérieure, souveraine, qui s'exerce sans cesse.

Au court solo du *Pater seraphicus*, succède le chœur en *si* bémol des enfants bienheureux, d'un style classique. Le chœur : « Il est sauvé », entrecoupé du solo de soprano : « De ces roses effeuillées » et du quatuor des Enfants bienheureux, se termine dans la joie exubérante et les magnificences de l' « Hosanna ».

« Dans cette page, Schumann est ultra-classique à la manière de Hændel. La réitération obstinée d'un même membre de phrase sur le mot *Gerettet* (sauvé), porté par les voix à travers de nombreuses modulations, produit à peu près le même effet que tel *Alleluia* ou tel autre chœur à formule persistante de l'auteur du *Messie* [1]. »

Le Doctor Marianus occupe la cellule la plus élevée et son esprit épuré s'absorbe dans les extases et les ravissements de la contemplation. Il aperçoit les Saintes femmes qui montent au ciel et, dans l'azur rayonnant, la *Mater gloriosa*. Il l'invoque avec ferveur et cette invocation est une des plus belles inspirations de Schumann. Aucune musique n'est plus mystique, plus fluide; aucune ne révèle plus de pure tendresse éthérée.

1. Léonce Mesnard, *Étude sur R. Schumann*, note, p. 25.

Les trois pénitentes, *Magna peccatrix*, *Mulier Samaritana*, *Maria Ægyptiaca* implorent la reine du ciel pour Marguerite. A ce trio en *la* mineur, succède en *la* majeur la douce prière d'une pénitente autrefois nommée Marguerite. Celle qui fut Gretchen demande à la mère de Dieu d'être clémente en ce jour, car celui qu'elle a aimé sur terre est revenu. « Monte plus haut dans la sphère divine, répond la *Mater Gloriosa*, s'il te pressent, il t'y suivra. »

Ces paroles renferment le sens du chœur mystique, le chœur final de l'Eternel Féminin, prodigieuse et miraculeuse conception qui nous donne la vision d'un monde surnaturel et qui couronne l'œuvre avec une rare magnificence.

Les vers de ce chœur mystique résument le poème de *Faust*; ils contiennent l'idée métaphysique sur laquelle l'œuvre s'est épanouie.

La vie avec ses phénomènes multiples et fuyants, ses joies, ses douleurs, passe et n'est qu'un symbole. Le monde est une représentation imparfaite de l'idée, au sens platonicien du mot. — L'homme, pétri de deux éléments disparates, est par sa constitution même voué à l'Insuffisant. L'Indescriptible, c'est le miracle de l'absorption de l'âme en Dieu, but final de tout effort et de toute activité. C'est par l'intermédiaire de l'Eternel Féminin, c'est par l'amour que l'être arrive à la parfaite compréhension des

idées et s'élève, selon l'expression de Gœthe, jusqu'au degré de ces anges « que la substance éternelle entoure des liens suaves de l'amour et qui fixent en vérités stables l'onduleuse vapeur des insaisissables apparitions changeantes [1]. » C'est en somme, le développement de l'idée de Rédemption par la Femme.

Le premier des deux chœurs mystiques que Schumann écrivit nous paraît de beaucoup le plus admirable. Par les pièces solides de sa structure, son architecture hardie, son écriture polyphonique savante, il répond au sens général de l'ouvrage. L'introduction suffirait à le marquer d'une incontestable supériorité.

« Vers la fin de cette introduction, écrit M. Boutarel, un commencement de vie circule peu à peu à travers ce chant sonore. Des courants et des contre-courants mélodiques s'établissent et se pénètrent mutuellement comme un flux incandescent qui cherche une issue pour s'étendre en se déversant. La phrase alors s'élance avec un mouvement de sixte dont la hardiesse peu classique et l'impulsion en hauteur font immédiatement songer à la flèche qui atteint le but. Tout s'y manifeste avec une animation juvénile, se hâte, s'agite, s'impose, se précipite en tourbillon, se calme, s'apaise, se

1. *Faust*, Prologue dans le ciel.

transforme, disparaît enfin comme une vision qui passe et déjà n'est plus qu'un souvenir. »

Telle est en résumé cette superbe partition de *Faust*. Schumann n'eut pas le temps de mettre entièrement en musique le poème de Gœthe; mais les scènes qu'il nous a laissées sont de fidèles et éloquents commentaires du texte; toutes sont marquées au coin de la sincérité et du génie; elles resteront, dans leur ensemble, le chef-d'œuvre d'un maître qui s'est attaché à dégager et à rendre musicalement le véritable sens des paroles du poète.

Il faut admirer dans cette partition la sobriété et la simplicité des moyens employés par le compositeur. Tous les effets naissent, non pas d'artifices de métier ou de stratagèmes susceptibles de donner le change, mais d'une inspiration claire, limpide, généreuse, noble, toujours élevée et souvent géniale.

L'ouverture fut le dernier morceau que le maître composa en 1853. Romantique par l'idée et de structure classique, elle ne sembla n'avoir qu'un rapport assez éloigné avec la partition, dont elle ne rappelle aucun des motifs. Les ouvertures de *Manfred* et de *Geneviève*, d'une signification précise, sont des résumés symphoniques à travers la trame musicale desquels on peut suivre le développement de l'action. Liszt dans *Faust-Symphonie*, a tiré les trois parties de son ouvrage des

trois figures principales du poème : Faust, Marguerite et Mephistophélès. Une ouverture pour *Faust* doit être logiquement conçue sur un plan semblable, à moins d'être bâtie sur les motifs mêmes de la partition. Dans l'ouverture du *Faust* de Schumann, il n'est pas aisé de découvrir un plan autre qu'un plan exclusivement musical. On n'y entend aucun des thèmes saillants ayant trait aux trois grandes figures du poème. Seules les dernières mesures en *ré* majeur ont une signification évidente. Cette restriction faite, le morceau symphonique est de premier ordre, d'un dessin net, d'un riche tissu harmonique, d'une carrure vigoureuse.

Faust absorba une grande partie de l'existence laborieuse du maître de Zwickau. Il semble qu'il s'y soit attardé avec amour, qu'il ait conçu sa partition avec joie et qu'en l'écrivant il ait été plus inspiré encore que pour ses autres ouvrages. Il y mit le meilleur de son cœur et de son âme ; et sa pensée plus lucide, dégagée des contingences, s'y précisa en des formules de beauté. *Faust* fut son œuvre de prédilection et restera son chef-d'œuvre. Si l'on ne trouve pas dans cette partition certains procédés, tels que par exemple le *leitmotiv*, ou les thèmes caractéristiques contrepointés à la façon de Wagner, si les morceaux se suivent plutôt qu'ils s'enchaînent, si l'instrumentation, parfois — mais rarement — en est lourde

et massive, d'autres fois d'une fluidité trop grande, il est juste de reconnaître que la plupart d'entre eux sont d'une beauté incomparable et que l'ouvrage puise sa véritable unité dans la parfaite unité de style.

Il n'entre dans cette œuvre aucun élément étranger à l'orchestre symphonique ordinaire. C'est par la mélodie que Schumann arrive à provoquer les effets les plus inattendus ; c'est par la puissance de l'idée qu'il arrive à nous émouvoir, à nous charmer, à nous passionner et qu'il nous laisse entrevoir le monde idéal dans lequel évolue la troisième partie.

Aucun artiste n'a pénétré plus avant que le maître de Zwickau dans la fiction de Gœthe et n'en a mieux deviné le sens philosophique, la pensée génératrice et la haute portée.

XXIV

Schumann critique. — Les *Huguenots*. — Le *Prophète*. — Berlioz et la *Symphonie fantastique*. — Rossini. — Henri Herz. — Mendelssohn. — Chopin. — Les Valses de Chopin. — Liszt. — Schubert. — Brahms. — Richard Wagner. — Considérations générales. — Les *Conseils aux musiciens*.

A son style musical, on reconnaît aisément Schumann. Sur la plupart de ses ouvrages, sa signature est inutile, tant ils portent l'empreinte de sa personnalité. On comprend qu'un tel artiste, hardi comme tous les novateurs, ennemi de la routine et de l'effet facile, se soit montré parfois intransigeant dans la critique qu'il fit des œuvres de ses contemporains.

En général, il est prudent d'accepter sous bénéfice d'inventaire les jugements d'un critique, musicien de métier. Un producteur soumet ses

facultés à une discipline rigoureuse ; la structure de son être moral diffère de la nôtre; sous l'influence de ses aptitudes spéciales, de ses aspirations, de ses tendances, de la vision aiguë qu'il a du monde extérieur, il se forge nécessairement une esthétique particulière. Aussi, tout en restant de bonne foi, lui arrive-t-il fréquemment de se montrer injuste et d'émettre des appréciations outrancières.

L'art est la floraison de la vie; au sein de cette luxuriante végétation, s'épanouissent les formes et les couleurs les plus diverses, les plus variées. Il est permis d'avoir des préférences et de les légitimer par des arguments, sans toutefois vouloir prétendre qu'en dehors de ces préférences il n'y a point de beau possible.

Les critiques-compositeurs sont trop souvent enclins à se renfermer dans un système hors duquel il n'y a point de salut. Il n'est cependant pas raisonnable d'exiger qu'un pommier produise des cerises ou un oranger des figues. En somme, quand une œuvre est sincère, elle renferme nécessairement une part de vérité, et dès lors, elle s'impose à notre admiration. Le rôle utile de la critique consiste précisément à rechercher dans un ouvrage la part de subterfuge susceptible de nous tromper et de nous égarer, au point de nous faire prendre le médiocre pour du beau ou le baroque pour de l'original.

Dès que Schumann s'aperçoit que le procédé remplace l'absence de l'idée, que le gros effet creux remporte une victoire de plus, il s'insurge et part en guerre. Au sujet des *Huguenots*, il aiguise sa plume; aucune expression n'est trop acérée. Il fonce sur l'œuvre de Meyerbeer et la défonce de son mieux. Furieusement, il la dépèce et s'acharne sur les défauts d'un art qui est en parfait désaccord avec le sien. La boursouflure, le convenu, la grandeur factice, la recherche de l'effet, le manque d'émotion réelle, le truc à outrance, ce sont là tous les gaz qui ont enlevé le ballon aux applaudissements du gros public satisfait. Devant le succès et les moyens employés pour l'obtenir, le chef des *Davidsbündler* s'indigne, se prend le front entre les mains et se demande comment il se fait que, « dans la saine Allemagne musicale », Meyerbeer soit applaudi avec enthousiasme. Exaspéré, Florestan s'écrie : « Après le *Crociato*, j'ai encore compté Meyerbeer au rang des musiciens; après *Robert le Diable*, j'ai hésité, mais à partir des *Huguenots*, je le range sans façon parmi les écuyers de Franconi. » Et il ajoute : « De quel dégoût nous remplit l'œuvre entière, dégoût qu'il nous fallait surmonter pour rester encore, c'est ce qu'il m'est impossible de dire : nous en devenions affaissés, tout fatigués de dépit. »

Schumann n'est certes ni bigot ni moraliste,

mais il lui déplaît souverainement d'ouïr un « chant sacré crié sur les planches et d'assister aux péripéties d'un drame, le plus sanglant de l'histoire de sa religion, ravalé à une farce de foire pour servir à gagner de l'argent. »

Bref l'opéra tout entier lui « tape sur les nerfs, » depuis l'*ouverture* qu'il trouve vulgaire et commune jusqu'à la dernière page.

Notre compositeur est injuste — sans le vouloir évidemment. Il trouve détestable le livret des *Huguenots* : c'est son droit, mais il oublie trop que Meyerbeer n'a pas ce gros péché sur la conscience. L'auteur du *Crociato*, qui « était encore musicien avant d'écrire autre chose », n'est coupable que d'avoir mis de la musique sur les paroles de Scribe. Berlioz, dont la franchise était le principal défaut, juge tout autrement cet opéra.

L'analyse que Florestan fait du livret est curieuse et fort amusante. Nous laissons la parole à Florestan qui a beaucoup d'esprit, et chacun sait que le meilleur moyen d'avoir beaucoup d'esprit, c'est encore d'être mordant :

« Au premier acte, une orgie d'hommes bruyants et, au travers, détail bien raffiné, une seule femme, mais voilée. Au second, une orgie de femmes au bain et au travers, pour bien émoustiller le public parisien, un homme, mais les yeux bandés. Au troisième acte, mélange de tendances

libertines et sacrées; au quatrième, préparatifs de la boucherie et enfin au cinquième, égorgements dans l'église. Débauche, assassinat et prière, il n'est pas question d'autre chose dans les *Huguenots*. »

Voilà certes une facon pleine d'humour, de nous mettre au courant des principales situations du drame!

Il y a une anodine restriction dans le jugement outrancier de Florestan. Hâtons-nous de la mentionner.

« Marcel et Saint-Bris ne s'effondrent pas si misérablement que les autres personnages quand on y touche. »

Voici maintenant en quelques lignes, le récit de l'action :

« Un parfait libertin français, Nevers, qui aime Valentine y renonce, puis l'épouse; — cette même Valentine qui aime Raoul, épouse Nevers, lui jure amour et se fait finalement marier à Raoul; — ce Raoul qui aime Valentine, s'éprend de la reine et finit par épouser Valentine — et cette reine enfin, bien reine de tous ces fantoches! »

Et Schumann estime que Meyerbeer en homme pratique dut être ravi de déposer sa musique sur des événemeuts aussi compliqués.

Jusqu'alors, remarquez qu'il n'est question que du drame; mais, arrivons à la musique :

« Pour parler de la musique en soi, un volume

entier n'y suffirait pas : chaque mesure est voulue, et sur chacune il y aurait quelque chose à dire. »

Voilà qui est net et tranchant. Le fameux choral ne trouve même pas grâce :

« Si un élève m'apportait une pareille page de contrepoint, je le prierais instamment de n'en pas faire de plus mauvaise à l'avenir. »

Le jugement est tellement sévère qu'il est injuste. A l'arrangement de ce choral par Meyerbeer, il faut préférer celui de Bach, mais un élève qui traiterait le motif à la façon de Meyerbeer, ne serait certes pas un mauvais élève. Il mériterait en tout cas d'être encouragé et il l'eût été à coup sûr, même par Schumann.

Florestan reconnaît que la *Bénédiction des épées* au quatrième acte a une « grande allure dramatique », mais il traite le célèbre grand air de *Marseillaise retapée*. Il accuse Meyerbeer de tirer trop de ficelles, d'user de trop de subterfuges ; il lui reproche même de mettre trop souvent à profit la loi des contrastes. Il lui refuse toute originalité : aisément, il salue au cours de l'œuvre des vieilles connaissances. « On peut sans grand'peine signaler Rossini, Mozart, Hérold, Weber, Bellini, jusqu'à Spohr, bref, la musique tout entière. »

La consolation suprême de l'auteur de *Manfred*, c'est qu'il ne peut arriver pis.

Bref, une telle appréciation est une véritable

profession de haine à l'endroit de Meyerbeer. — Le musicien de Zwickau oublia trop que la modération est une force et que ses articles sur les *Huguenots*, s'ils eussent été plus pondérés, auraient été beaucoup plus préjudiciables à Meyerbeer.

La critique de Florestan est entachée d'exagération et du parti-pris le plus évident. A coup sûr, il l'écrivit avec conviction; nous ne voulons pas un seul instant mettre le fait en doute; mais, reconnaissons, sans toutefois vouloir défendre les *Huguenots* qui, du reste, n'ont pas besoin d'être défendus, que dépasser le but, c'est ne pas l'atteindre. Le succès de cet opéra, plus que la musique de Meyerbeer, déchaîna ces spirituelles saillies.

L'unique but d'un artiste est d'arriver à se faire comprendre : aucun n'est insensible au succès. Le maître de Zwickau durant sa carrière ne fit jamais de concessions pour l'obtenir. Son âme imprégnée de rêve planait trop haut pour descendre jusqu'au niveau de la foule; il reste à la foule la ressource de s'élever jusqu'à elle. Ce jour là, il est fort probable que les *Huguenots* auront vécu.

Cet article virulent sur Meyerbeer prouve à quel point Schumann avait des impressions violentes. Il ne s'attardait pas à les tempérer lorsqu'il prenait la plume. Il éprouvait une sorte de

griserie à signaler le faux art, en un style tout palpitant d'indignation. Il est vrai que le public se laisse séduire par des moyens vulgaires qu'un homme du métier perce facilement à jour et qu'il répugne à un grand artiste d'employer; mais l'éducation musicale de la foule, qui est en progrès constant depuis quelques années, ne peut se faire qu'à la longue.

Tout le monde reconnaîtra sans peine que plus le temps passe, plus Schumann est compris et apprécié, alors que Meyerbeer passe de mode et rentre lentement dans l'oubli. Encore une génération, et il ne restera plus qu'un grand nom.

L'un a fait de la musique pour l'humanité, l'autre a composé des opéras pour une époque.

Sur le *Prophète*, Schumann écrit simplement à Hiller en 1850 :

« Tout le monde est maintenant dans l'attente du *Prophète* et j'en suis agacé au possible. La musique me paraît des plus pitoyables et je ne puis trouver d'expressions pour dire à quel point elle m'est antipathique. »

Il eût mieux fait de s'agacer moins et de nous donner quelques raisons sérieuses de son antipathie pour cet opéra.

Admirateur de Berlioz, il dissèque sérieusement la *Symphonie fantastique*. En critique méthodique, il pose clairement les quatre points de vue sous lesquels on doit considérer une œuvre musi-

cale. C'est sur ce plan qu'il va faire l'analyse de l'ouvrage de Berlioz.

« 1° La forme, c'est-à-dire la période, le contour de la phrase, l'ensemble, les parties séparées ;

« 2° La composition musicale (harmonie, mélodie, mise en œuvre, travail, style) ;

« 3° Les idées particulières que l'artiste a voulu exprimer ;

« 4° L'esprit qui a gouverné forme, matière et idée... »

Nous ne suivrons pas notre compositeur dans ses patientes recherches qui tendent à démontrer que la première partie de la *Symphonie fantastique* est « régulièrement et symétriquement construite malgré l'apparente absence de formes... » C'est précisément cette apparente absence de formes qui constitue une forme nouvelle. Schumann le reconnaît et cette franchise est tout à son honneur. Il donne ses préférences à la troisième partie qui « s'élance toute vibrante comme une arche aérienne. »

« Quant aux deux dernières elles n'ont aucun centre mathématique et tendent continuellement vers le but final... Il faut reconnaître la cohésion spirituelle de l'ensemble et l'on pourrait ici penser — quoiqu'il s'applique mal — à ce jugement que quelqu'un exprimait au sujet de Jean Paul, l'appelant un méchant logicien et un grand philosophe. »

Mais la musique a-t-elle besoin de logique pour être belle? Faut-il donc qu'elle s'enferme et croupisse dans des limites déterminées. Elle est, de tous les arts, celui qui se passe le mieux de la convention. Fille de la fantaisie, par atavisme, elle doit être fantaisiste. C'est bien là du reste le sentiment de Schumann qui avait en horreur les cavatines surannées, les vieux chants de bravoure prévus du ténor, les duos attendus, la romance sentimentale susurrée vers dix heures, l'inévitable quatuor, le chœur rococo qui éclate enfin pour couronner l'œuvre confectionnée selon la recette. Ces machines d'opéra, archi-usées et heureusement démodées, sont destinées à rentrer dans le néant, duquel elles n'auraient jamais dû sortir. On peut les considérer comme des produits pharmaceutiques qui ont facilité la digestion de plusieurs générations...

Schumann aime donc la *Symphonie fantastique*, parce qu'elle est un chant d'indépendance. Dans son analyse de la composition musicale de l'œuvre, il fait néanmoins quelques observations de métier. Il réprouve certaines audaces, estime que le maître français s'éloigne trop du ton principal, que ses harmonies sont vulgaires et obscures parfois; mais il se hâte d'ajouter que l'ouvrage « se trouverait affaibli » si un harmoniste savant y mettait la main... Tout le monde aujourd'hui connaît la donnée génératrice de la *Symphonie*

fantastique. Schumann est d'avis que les explications de Berlioz sont absolument inutiles : les titres des morceaux eussent suffi pour guider l'imagination de l'auditeur.

Et il ajoute : « L'Allemand, à l'esprit subtil qu'indispose plutôt toute personnalité, veut n'être pas si grossièrement dirigé dans ses pensées ; déjà, pour la *Symphonie pastorale*, il s'est trouvé blessé que Beethoven n'eût pas de lui l'idée qu'il pourrait découvrir sans son entremise le caractère de l'œuvre. »

La *Symphonie pastorale*, en effet, a un sens tellement clair, qu'elle peut se passer de toute explication. Sans doute, Beethoven n'a pas voulu laisser à ses compatriotes le plaisir d'enfoncer une porte ouverte.

Quoi qu'il en soit, les commentaires qui suivent pas à pas la musique ont fait fortune depuis longtemps déjà. S'ils sont la plupart du temps superflus dans la musique purement descriptive, ils deviennent d'une incontestable utilité dans la musique qu'il est permis d'appeler psychologique. Personne par exemple ne reprochera à Liszt d'avoir commenté les trois parties de sa symphonie de *Faust*. Ces explications projettent sur l'ouvrage une bienfaisante clarté.

Schumann veut ignorer les causes qui ont engendré les œuvres et prétend que « nous apprendrions d'effroyables choses, si nous pou-

vions, pour toutes les œuvres, voir jusqu'au fond de leur genèse ».

C'est là, il nous semble, une tout autre question. Autre chose est de commenter un ouvrage symphonique, autre chose est de divulguer les péripéties de sa conception et les peines dépensées pour le réaliser. Ce sont là en effet des détails qui ne peuvent que médiocrement intéresser.

En résumé, le maître de Zwickau reconnaît du génie à Berlioz; cependant, dans l'article qu'il consacre à l'ouverture de *Waverley*, il se demande si l'on doit « qualifier le musicien français de génie ou d'aventurier musical; il brille comme un éclair fulgurant, mais il laisse aussi après lui comme une puanteur de soufre ». Si bizarre que puisse paraître cette phrase, elle s'explique assez bien sous la plume de l'auteur de *Manfred*.

Et comme Fétis soutient que les plus chauds partisans de Berlioz ne se sont pas risqués à le défendre à l'égard de la mélodie, Schumann déclare qu'il se range en ce cas parmi les ennemis du maître, car « il importe de ne pas écouter ses mélodies avec l'oreille seule, mais avec le cœur et l'intelligence. Alors, elles prennent un sens dont la gravité semble devenir toujours plus profonde à mesure qu'on les répète... »

A l'endroit de Rossini, le chef des *Davidsbündler* n'est pas prolixe; c'est à peine s'il lui consacre

quelques lignes : « Rossini est le plus remarquable peintre-décorateur, mais enlevez-lui l'éclairage factice et la séductrice perspective théâtrale et voyez ce qui reste[1]. »

Henri Herz, dans ce même article, consacré à l'auteur de *Guillaume Tell*, a l'honneur d'être immolé à côté du cygne de Pesaro.

« Et encore, est-ce que ce sténographe de Herz, qui n'a le cœur que dans les doigts, — oui, est-ce que cet individu ne reçoit pas, pour un cahier de variations, 400 thaler, quand Marschner en reçoit à peine plus pour tout son *Hans Heiling*? Encore une fois, — cela m'horripile jusqu'au bout des doigts. »

La *Visite de Rossini à Beethoven*, en sa concision, a le caractère d'une épigramme :

« Le papillon vola sur le chemin de l'aigle, mais celui-ci se rangea, pour ne pas l'écraser d'un battement d'aile. »

Quand Schumann admire, il admire sans réserve, de tout cœur. On sait le culte qu'il professait à l'endroit de Mendelssohn. Pour les *Romances sans paroles*, Florestan n'a pas d'expressions assez louangeuses. Il les aime, et il a bien raison! « Qui a chanté pareille chose, s'écrie-t-il,

1. Taine cite ce mot de Berlioz sur Rossini : « Je déteste, je méprise Rossini, et j'en suis content. Son talent n'est que de l'art, c'est un viveur; il n'a pas d'âme. » (Taine, *Sa vie et sa correspondance*, t. II, p. 238.)

a encore une longue vie à attendre, aussi bien en ce temps d'existence terrestre, qu'après la mort; et je crois que c'est celle-ci que je préfère. »

Les *Lieder ohne Worte* sont « des buissons de roses qui embaument ». Ces petites compositions renferment d'exquises conversations, parfois tendres, parfois mélancoliques, d'autrefois enjouées et badines; des tableaux pleins de fraîcheur et de grâce; des aquarelles aux couleurs vives, d'une touche délicate; des propos d'amoureux qui parlent gravement. Schumann en fait la remarque : « Elles tiennent le milieu entre la peinture et la poésie,... on leur joindrait des couleurs et des paroles, si la musique ne parlait pas suffisamment par elle-même. »

Cette musique dit tant de choses qu'il serait vraiment imprudent de vouloir en préciser le sens.

Dans ce genre, Schumann se rapproche beaucoup de Mendelssohn; s'il ne le dépasse pas, souvent il l'égale. Quelques pièces de ses deux premiers cahiers pour piano sont écrites avec une telle simplicité et dégagent un charme si pénétrant qu'on peut leur reconnaître toutes les qualités de premier ordre des *Romances sans paroles*. Plusieurs ont une distinction et une élégance mendelssohniennes.

L'auteur de *Manfred* a souvent chanté le soir

et le crépuscule; Mendelssohn a rêvé et immoralisé la matinée d'un idéal printemps. Sous la magie de cette adorable musique, évocatrice de visions, on vit pour un instant dans la fluide et jeune lumière d'un clair matin tout imprégné de senteurs fraîches et de diaphanes vapeurs. On aperçoit deux amoureux, les plus beaux qui soient au monde, marchant l'un près de l'autre dans les chemins creux, bordés de haies en fleurs qui longent les vergers remplis de gros bouquets blancs s'épanouissant dans l'or du soleil...

« Pour le *duett*, dit notre critique, je suis fâché que la riche langue allemande n'ait pas de mot pour exprimer ce que ce morceau a de non affecté. Ce sont des amoureux qui causent doucement, intimement, en toute confiance. »

Sur les fugues de Mendelssohn, il écrit :

« Si Bach se levait aujourd'hui de sa tombe, après avoir commencé peut-être par fulminer un peu autour de lui, à droite et à gauche, sur l'état de la musique en général, il se réjouirait aussi ensuite à coup sûr qu'il ait poussé quelques fleurs encore, dans le champ où il a planté de si gigantesques forêts de chênes. »

Le comble de l'art, c'est d'écrire une fugue et de faire oublier qu'elle en est une. Ce genre rigoureux de composition à forme fixe a souvent servi de récipient aux pensées les plus hautes.

C'est un fait que l'idée, quand elle est sublime,

efface la forme par laquelle elle se matérialise. Le génie tuera toujours le talent; le beau tuera toujours le joli. On comprend fort bien la boutade de Schumann : « La meilleure fugue est celle que le public prend en quelque sorte pour une valse de Strauss. »

A ce propos, il raconte qu'un connaisseur crut entendre une fugue de Bach, alors qu'on exécutait une étude de Chopin. « C'était, ajoute-t-il, à l'honneur de tous deux. »

Lui-même, n'a-t-il pas mis en pratique cette théorie en écrivant une *Gigue* sous forme de fugue?

Ce qui caractérise les fugues de Mendelssohn, « c'est qu'elles ne sont pas travaillées avec la tête et d'après la recette, mais qu'elles sont des morceaux de musique tout jaillis de l'esprit et développés suivant le mode poétique ».

Jamais le culte que Schumann professait pour Mendelssohn ne se ralentit. S'agit-il de l'ouverture de la *Belle Mélusine*, des *Trois Caprices* (op. 33), du deuxième *Concerto en* ré *mineur*, de la *Sonate pour piano et violoncelle*, du *Trio en* ré *mineur*, de la *Symphonie en* la *mineur*, de *Paulus* et du *Songe d'une nuit d'été*, il se montra toujours un fervent admirateur.

La musique gravée, même vue à une certaine distance, a une physionomie spéciale, selon qu'elle est de tel ou tel maître. C'est du moins l'avis de Schumann qui va jusqu'à trouver que l'aspect de

la prose de Jean-Paul diffère absolument de celle de Gœthe. Peut-être cette opinion est-elle excessive lorsqu'il s'agit de prose. En ce qui concerne la musique, elle se légitime mieux. L'agglomération des notes, leurs blancheurs et leurs noirceurs alternées, les courbes de liaisons, la disposition des harmonies, les mouvements symétriques ou brisés des dessins, l'enchevêtrement des barres qui relient les notes entre elles, les arpèges qui ondulent, les traits qui partent en fusées, bref, tous les éléments d'écriture musicale graphique forment des images qui, à la rigueur, permettent de différencier les maîtres. Il est fort douteux que la vision d'une page de musique permette de déterminer la personnalité du compositeur qui l'a écrite; néanmoins, il est assez explicable qu'à la vue seule on puisse juger approximativement — avec beaucoup d'habitude — le degré de valeur d'une composition.

Dans un autre ordre d'idées, on a même été jusqu'à attribuer des couleurs aux harmonies[1].

1. Les anciens coloraient les notes, selon les paroles du texte. Taine, à propos de Palestrina, rapporte ce fait :

« A ce moment, sous lui et sous Goudimel son maître, la musique, un demi-siècle après les autres arts, sort du bourbier du moyen âge. Le chant sacré s'était encroûté de rouille scholastique, hérissé de complications, d'extravagances, les notes étant vertes quand on parlait de prairies et d'herbes, rouges quand il s'agissait de sang et de sacrifices, noires quand le texte nommait le sépulcre et la mort... » (*Voyage en Italie*, t. I, p. 508.)

A tout prendre, cela n'est nullement extravagant. Par leur structure, par les timbres qui les émettent et la place qu'elles occupent dans une succession, les harmonies peuvent paraître bleues, vertes, violettes, jaunes ou roses.

Pourquoi pas? On ne discute pas des phénomènes de cette nature : en pareille matière, le raisonnement perd ses droits. La sensation de couleur provoquée par une sonorité est due évidemment à une simple interprétation du moi, à une disposition spéciale de la subjectivité[1].

Devant une page de Chopin, Schumann voit s'ouvrir devant lui « des yeux absolument inconnus, des yeux de fleur, des yeux de basilic, des yeux de paon, des yeux de jeune fille ». A plusieurs endroits, il s'imagine apercevoir le *La ci darem la mano*, de Mozart; « au travers de cent accords enlacés... » Leporello lui cligne des yeux et Don Juan vole devant lui en manteau blanc.

Pour découvrir tant de choses sur une page

1. « Je commence à comprendre que tout objet, toute forme, tout ensemble de lignes, toute ligne est un être indivisible, et que chaque renflement et chaque cassure de la figure pourraient être notés en psychologie par un sentiment ou par une passion; je vois des joies d'espèces différentes dans la grosse rondeur du cercle bête et mathématique, dans la simplicité de l'élégante ellipse, dans les inflexions voluptueuses de la ligne sinueuse et irrégulière. Je vois de la souffrance dans les attitudes des rocs soutenus, dans les cassures multipliées des cimes ébréchées et meurtries, dans les hautes tranchées saignantes où le roc lisse se dresse comme un mur. » (*Taine, sa vie et sa correspondance*, t. II, p. 105.)

d'écriture musicale gravée, il ne faut certes pas manquer d'imagination!

Florestan est un admirateur passionné de Chopin et il s'insurge contre ceux qui ont osé l'attaquer. « Au diable, s'écrie-t-il, les articles musicaux et tout leur verbiage! Qu'est-ce donc qu'une année de revues en regard d'un concerto du maître? »

Il vient d'entendre le *Concerto en* fa *mineur* et il en est enthousiaste.

Eusèbe estime que le deuil de la Pologne rend plus sympathique encore l'artiste auquel elle a donné le jour : « Les œuvres de Chopin, dit-il, sont des canons enfouis sous des fleurs... Si l'autocrate du Nord savait quel ennemi dangereux le menace dans les œuvres de Chopin, dans les mélodies si simples de ses mazurkas, il interdirait sa musique... »

L'opinion d'Eusèbe n'est pas extravagante. *La Marseillaise* n'a-t-elle pas remporté de nombreuses victoires?

Schumann annonce Chopin « comme une étoile rare des heures tardives de la nuit... Chaque fois qu'il s'est montré, ç'a été la même flamme sombre, le même foyer de lumière, la même vivacité, si bien qu'un enfant même eût pu le reconnaître... »

Florestan insinue que le grand pianiste personnellement *joue très à la Chopin.* Il trouve les

comparaisons les plus poétiques pour donner une idée de ce jeu étourdissant :

« Qu'on imagine une harpe éolienne qui aurait toute l'échelle des sons et que la main d'un artiste jette ces sons pêle-mêle en toutes sortes d'arabesques fantastiques, de façon que toujours on entende un son fondamental gravé et une délicate note haute continue..., on aura une idée de l'incomparable virtuose. »

Chopin a une manière bien à lui et foncièrement originale. On n'a pas craint de soutenir qu'il n'en sortirait pas. N'est-ce pas le plus bel éloge qu'on puisse faire d'un artiste, que de reconnaître sa musique dès les premières mesures, et n'est-ce pas une des caractéristiques du génie que de se différencier nettement?

Et Schumann déclare avec raison : « Faudrait-il donc couper un arbre parce que, chaque année, il donne les mêmes fruits?... »

Les valses de Chopin sont d'artistiques traductions de sensations et de sentiments éclos sous l'influence de la valse : elles ne sont pas des danses ; elles expriment des idées qui ont jailli d'un cerveau d'artiste au bal, ou aux souvenirs de visions de bal. Elles ont pris naissance dans le tourbillon des robes soyeuses, le choc harmonieux des couleurs, le flot des dentelles et l'éclat des parures. Mélancoliques et tendres, poétiques et rêveuses, douloureuses et passionnées, elles ont

un caractère plus romanesque que romantique ; on jurerait que George Sand y a collaboré. Elles ont une origine aristocratique, sont inimitables, et fort probablement ne subiront pas les atteintes du temps.

L'Invitation à la Valse de Weber reflète bien plus une époque : elle a quelque chose d'une vieille gravure de 1830. L'introduction et la péroraison, qui ramène cette introduction, l'encadrent et contribuent à lui donner ce cachet. On danse fort bien sur cette *Invitation* ; on ne danserait pas sur les valses de Chopin[1].

« Elles ont, dit Schumann, un cachet qu'on ne rencontre que chez lui. Il semble qu'on voie Chopin jeter un coup d'œil de grand artiste sur la foule qui tourne — et que son jeu même enlève — et penser à d'autres choses que ce qu'on danse là. Une vie si ondoyante s'agite dans ses pièces,

1. « Dans *l'Invitation à la Valse* il (Schumann) aimait à suivre, il excellait à faire entendre, il s'étonnait qu'on ne lût pas couramment le dialogue de deux voix : l'une timide et retenue, autant que l'autre est impérieuse et passionnée. » (L. Mesnard, *Etude sur R. Schumann*, p. 14.)

Nous sommes de cet avis : il y a de la passion dans *l'Invitation à la Valse*, mais une passion tempérée, de bonne compagnie bourgeoise. Les deux personnages tiennent de sages propos mesurés. Nous avons l'impression qu'il s'agit en la circonstance d'un clerc de notaire épris d'une jeune fille du monde qu'il pourra épouser... Schumann et Grieg ont écrit des valses au cours desquelles on perçoit de tout autres discours. On peut faire la comparaison entre les deux valses des *Scènes de bal*, par exemple, et la charmante inspiration de Weber.

qu'elles paraissent positivement improvisées en plein salon. »

Et Florestan affirme « que si l'on valsait sur une pareille musique, il faudrait que la moitié des danseuses fût représentée au moins par des comtesses ».

La même remarque s'appliquerait fort bien à certaines valses de Schumann, d'une si exquise distinction.

Notre critique n'est pas sans découvrir quelques défauts à Chopin, et il les signale : sa manière d'écrire parfois les accords est « sauvage et arbitraire ». Ce reproche, il le formule au sujet de la *Sonate en* si *bémol mineur*. Il prétend que Chopin « sans raison, embrouille les tonalités, et par là même se met à dos une bonne partie du public qui n'apprécie pas le charme de déchiffrer des rébus... »

Cette critique est fondée, mais chacun écrit comme il pense. La pensée qu'on veut exprimer, si claire soit-elle, est un problème à résoudre, et la formule parfaite, même après bien des retouches successives, n'est pas toujours sans défaut. Schumann, lui-même, n'a-t-il pas quelquefois une écriture compliquée?

De cette sonate en *si* bémol, dit-il, le finale est « sans mélodie et sans joie ». En dépit de cette affirmation, il reconnaît que cette musique « renferme un certain génie impitoyable qui terrasse de

son poing pesant quiconque voudrait se cabrer contre lui. »

Et, oublieux qu'il ne faut point forcer son talent, sous peine de ne rien faire avec grâce, il gourmande à différentes reprises son confrère de s'être confiné dans le cercle restreint des compositions pianistiques. Doué comme il l'était, il aurait dû atteindre plus haut encore. Au reste, ce jugement est de suite tempéré par la remarque qu'il faudrait « féliciter tout artiste qui a seulement accompli la moitié de ce que Chopin a fait ».

Ceci est plus équitable!

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.

Deux ou trois œuvres d'art, fussent-elles de dimension restreinte, suffisent à établir une réputation plus sûrement que d'épais volumes.

C'est, du reste, l'avis du chef des *Davidsbündler*.

En résumé, il professait à l'endroit de Chopin une profonde admiration. Il lui reconnaissait cette puissance d'invention qui affirme de suite une personnalité. Quelques restrictions n'amoindrissent pas cette admiration marquée au coin de la plus évidente sincérité.

Dans l'une des pièces du *Carnaval*, intitulée *Chopin*, il s'est merveilleusement approprié la manière du maître polonais. Il est fort piquant

de retrouver sous la plume de l'auteur de *Manfred* une mélodie qui semble sortie du cerveau de Chopin. L'imitateur a songé à tout avec malice. Cette composition d'une page est un amusant et spirituel pastiche ; elle est une sorte de synthèse consciencieuse qui témoigne d'une minutieuse analyse des caractéristiques saillantes de la personnalité du modèle.

C'est vers 1840 que Schumann, qui était à une année près du même âge que Liszt, consacra au grand virtuose une série d'articles.

« On sait, écrit-il, comment déjà tout enfant Liszt fut qualifié de phénomène et jeté de bonne heure en pays étranger; comment, plus tard, son nom émergea tout resplendissant ici et là-bas, à côté des plus célèbres... »

Écouter Liszt est un plaisir incomparable, une jouissance rare. En une seconde, il captive son auditoire. Schumann fait à ses lecteurs le portrait de cet homme extraordinaire :

« On a, dit-il, cherché à le peindre de bien des façons; on a qualifié sa tête de schillérienne et de napoléonienne aussi. Comme tous les hommes semblent avoir quelque trait commun, particulièrement celui de l'énergie et de la force de volonté dans les yeux et la bouche, ces analogies ne manquent pas de justesse en partie. »

Le maître de Zwickau trouve que le grand pianiste ressemble surtout à Napoléon, pas au

Napoléon qui a pris de l'embonpoint, mais au général Bonaparte maigre et pâle, au profil énergique, tel qu'on le représente durant la campagne d'Italie.

Ce qui caractérise le jeu de l'étourdissant artiste, c'est l'énergie. On a opposé Thalberg à Liszt; « dans le fait, on n'a besoin que de considérer les deux têtes pour arrêter le jugement ».

Schumann se souvient de l'expression d'un dessinateur viennois qui comparait la tête de son compatriote « à celle d'une belle comtesse qui aurait un nez d'homme, tandis que de la tête de Liszt, il disait qu'il la pourrait livrer à tous les peintres pour celle d'un dieu de la Grèce ».

En Liszt, notre critique voit surtout un pianiste extraordinaire, un virtuose génialement doué et doublé d'un compositeur de second ordre, qui cherche abri auprès d'autres compositeurs au service desquels il met son talent, alors qu'il aurait pu devenir un producteur de tout premier ordre, s'il avait consacré à écrire des œuvres le temps qu'il a employé à son instrument et aux nombreux arrangements d'ouvrages d'autres maîtres.

Liszt avait une trentaine d'années lorsque ce jugement fut émis. Il faut reconnaître que trop longtemps le virtuose effaça le compositeur. A l'heure actuelle, Liszt a conquis comme pro-

ducteur la place qu'il doit occuper dans l'histoire de la musique [1].

Il est un artiste miraculeusement doué et, au dire de Schumann, « le plus distingué depuis Beethoven ». Il a abordé tous les genres, traité mille sujets divers avec une surprenante abondance et un talent d'une rare souplesse. Il a trouvé des formules sonores pour exprimer la gamme des sentiments humains, les idées les plus subtiles, les sensations les plus ténues. Son inspiration a débordé toujours claire, limpide et facile ; on n'y sent point l'effort.

On reste surpris de l'extraordinaire fécondité de ce grand artiste que fut Schubert. « S'il avait vécu plus vieux, remarque notre critique, il eût mis peu à peu en musique toute la littérature allemande. »

Les *Première et deuxième grandes sonates*, la *Fantaisie en* sol *majeur*, la première *Grande sonate à quatre mains* enthousiasment Schumann : il est d'avis que « depuis Beethoven, Weber, Hummel et Moschelès, rien n'a été écrit de plus beau dans ce genre. Ce sont là des œuvres de premier ordre et, dans le fatras de la

1. Liszt aimait et appréciait Schumann : « Il est bon et digne d'être aimé à l'égal de toute sublime personnalité. Bien doué, d'un esprit mobile comme tout vrai artiste, il a une prédilection marquée pour les digressions et l'imprévu, ce qui dénote un poète. Avant tout, il est franc et sincère... » (Jansen, *Les Davidsbündler.*)

production musicale, elles apparaissent comme des oasis où l'on peut se reposer en plein milieu du désert ».

« Schubert a particulièrement comme compositeur pour le piano quelque chose de plus que les autres et, à un certain point de vue, plus que Beethoven lui-même : c'est qu'il sait instrumenter ses morceaux d'une manière si complètement appropriée au piano qu'il n'est pas besoin pour rendre la couleur d'un son, d'emprunter le cor, le hautbois, etc. »

Cependant le chef des *Davidsbündler,* à mesure qu'il avance dans la vie, constate que sa grande admiration pour Schubert diminue sensiblement, et il en recherche les causes : « C'est que Schubert restera toujours le favori de la jeunesse : il lui montre ce qu'elle demande, un cœur débordant, des pensées hardies, une action fougueuse. »

Il fut un temps où Schumann jeune encore, séduit par le débordant génie de ce maître, par l'infinie variété de son invention, ne pouvait confier ses sentiments sur Schubert « qu'aux étoiles, aux arbres, à la nature ».

Plus tard, son esprit subit une évolution naturelle et son enthousiasme se tempéra. Quoi de plus logique? Ne sommes-nous pas des êtres en perpétuel état de *devenir*, fatalement transformés par les circonstances? A l'automne de la vie, nous apprécions moins ce que nous avons aimé au

printemps et souvent nous brûlons même ce que nous avons adoré. Nos habitudes et nos goûts se modifient ; nos sensations s'émoussent, tandis que nos sentiments s'affinent avec l'âge. Notre sensibilité perd ce que notre entendement gagne.

Dans sa jeunesse Schumann fut un admirateur passionné de l'auteur du *Roi des Aulnes* ; il considéra ses œuvres comme « les plus admirables du monde ».

Plus tard, il dira :

« Schubert est comme un tempérament de jeune fille qui s'est attaché à Beethoven, bien plus bavard, plus tendre et plus à l'aise ; il est vis-à-vis de lui comme un enfant qui joue entre les jambes du géant... Il est vrai qu'il y a des passages de force dans sa musique et qu'il déploie de grandes masses ; mais malgré tout, c'est toujours le même rapport qui unit la femme à l'homme et d'après lequel celui-ci commande là où elle demande et persuade... »

Schumann encouragea les débuts de Brahms. En 1853, il écrivit sur le jeune compositeur, qui avait alors vingt ans, un article des plus élogieux :

« Avec un jeu tout génial qui faisait du clavier un orchestre entier, il joua ses œuvres et se mit à nous découvrir de merveilleuses contrées ; il nous attira insensiblement dans un cercle de plus en plus magique. Ce furent des sonates ou

plutôt des symphonies déguisées, des *lieder* dont on comprendrait la poésie sans connaître les paroles, bien qu'une profonde mélodie chante au travers de tous... »

Il est surtout frappé par la variété de toutes ces compositions jaillies de sources différentes et il ajoute poétiquement « qu'à la fin, Brahms, réunissant toutes ces sources, en forme une cataracte au-dessus de laquelle plane un arc-en-ciel... et sur le rivage les papillons folâtrent tandis que chantent les rossignols ».

Nous avons voulu simplement esquisser ici un Schumann critique et donner, grâce à la traduction si fidèle de M. de Curzon, un aperçu des principaux jugements qu'il formula sur la musique et les musiciens.

Outre les articles sur Bach, Beethoven, Chérubini, Cramer, Hummel, Spohr, Lvof, Stamaty, Hiller, Niels Gade, Louis Lacombe, il en est de nombreux autres dont M. de Curzon donne la liste dans son ouvrage[1].

Conçus dans une forme poétique et imagée, écrits en un style alerte, incisif, nerveux, ces

1. Sterndale Bennet, Berger, Bohrer, Burgmüller, Czerny, Dölher, Dorn, Ernst, Fesca, Franz, Hartknoch, Stephen Heller, Henselt, Herz, Kalkbrenner, Kalliwoda, Kessler, Klein, Lachner, Löwe, Marschner, Moscheles, Muller, Reuling, Rietz, Schefer, Taubert, Thalberg..... « La plupart de ces articles, ajoute M. de Curzon, concernant ces artistes, ne s'appliquent qu'à des œuvres fort secondaires et ils sont généralement très brefs. »

articles fort remarquables sont aussi instructifs qu'attrayants. Ils renferment sur l'art des idées générales et des aperçus nouveaux, nous donnent une vue d'ensemble sur le mouvement musical de cette époque et nous renseignent sur la part si active qu'y prit notre compositeur.

La franchise, la belle humeur, l'esprit pétillent et éclatent dans ces nerveuses critiques, mais il faut aussi convenir que le plus souvent, c'est l'enthousiasme qui les alimente. Schumann ne parle de Bach, de Beethoven et de Mendelssohn qu'en termes qui témoignent de sa profonde admiration pour ces glorieux maîtres. Il s'est montré parfois mordant surtout à l'endroit de Rossini et de Meyerbeer, — mais, ce ne furent ni la jalousie ni l'envie qui lui soufflèrent ces sévères appréciations. A l'œuvre qu'il nous laisse, on peut se convaincre que ses aspirations et son esthétique étaient tout à fait différentes de celles de ces deux mucisiens, et certes il n'était pas l'homme des concessions.

Quand il s'agit simplement de trois lignes divertissantes comme celles de la visite de Rossini à Beethoven, par exemple, il n'y a pas lieu de voir là autre chose qu'une boutade.

Critiquer, c'est discuter, et il est impossible de faire rentrer dans le domaine de la critique des appréciations d'une concision telle, qu'on les prendrait pour des mots d'esprit. Témoin, dans

les *Petites notes de théâtre*, ce qui concerne *le Prophète :*

LE PROPHÈTE

2 février 1850

†

et au-dessous une croix mortuaire.

Il est difficile d'être plus spirituellement concis !

Mais à côté de quelques saillies amusantes et curieuses, à côté de jugements à l'emporte-pièce, que d'enseignements féconds dans ces pages dictées par les plus généreuses intentions et vivifiées par l'idéal le plus pur ! que d'appréciations judicieuses, fortement étayées par une discussion technique serrée et les raisons les plus probantes et les plus solides ! Quiconque n'éprouve pas d'enthousiasme pour le beau n'éprouve pas de répulsion pour le médiocre : Schumann aimait trop l'un pour ne pas détester l'autre. Il a énergiquement lutté contre l'art de pacotille qui ne se soutient que par le clinquant ; il s'est opposé à l'envahissement du mauvais goût, qui s'implante beaucoup plus facilement dans les cerveaux que la saine admiration de l'art robuste ; car, pour comprendre celui-ci et le goûter, un effort de l'intelligence est nécessaire. Le chef des

Davidsbündler a collaboré à l'éducation de la foule qui, trop souvent, est attirée par ce qui miroite et brille. A ce point de vue, ses écrits resteront comme un de ses plus beaux titres de gloire.

Outre ces critiques, il écrivit les *Conseils aux jeunes musiciens*. En phrases courtes, chargées de pensées, il y formula d'excellents préceptes; quelques-uns sont tellement évidents qu'ils ont la force d'axiomes. Ces conseils s'adressent surtout aux pianistes : tout futur virtuose devrait les lire, les relire et les méditer. Il en est qui ont une haute portée et un sens philosophique. On n'échappe pas à la philosophie, on la retrouve partout puisqu'elle déborde de toutes les choses.

Voici quelques lignes qui pourraient être de Gœthe :

« N'oubliez pas que vous n'avez rien pensé ni découvert que d'autres ne l'aient pensé ni découvert avant vous : et l'eussiez vous fait réellement, considérez-le comme un don du ciel que vous devez partager avec tous. »

On croirait entendre la réponse de Méphistophélès à l'écolier d'Heidelberg, au deuxième acte du *Second Faust*. Méphistophélès est revenu dans le laboratoire de Faust. Tandis qu'il considère les toiles d'araignées devenues plus nombreuses et la plume avec laquelle le docteur a signé son contrat, l'écolier rempli de jactance et de morgue survient. A l'entendre, il possède la science

infuse; il se répand en discours saugrenus, trébuche sur la métaphysique, tranche les questions les plus ardues, résout maladroitement les problèmes les plus arides et se grise de paroles. Méphistophélès d'une phrase arrête son élan. « Et qui donc peut avoir une idée bonne ou mauvaise que le passé n'ait point eue avant lui? »

Voici une pensée pratique :

« On n'a jamais fini d'apprendre. »

En voici une autre ingénieuse :

« Avec une livre de fer qui coûte quelques sous, on fabrique des milliers de ressorts de montre dont la valeur est mille fois centuple de celle du fer. Employez avec fruit la livre que vous avez reçue du ciel. »

En voici une troisième aussi belle que vraie :

« Rien de grand ne s'accomplit sans enthousiasme. »

Les lettres qu'il adressa aux jeunes musiciens sont empreintes de la plus extrême bienveillance et les jugements qu'il porta sur leurs essais toujours légitimés par de bonnes raisons.

Ces lettres contiennent de sages avertissements, d'utiles avis et de précieuses méthodes de travail.

A Herzog de Brück, il donne d'excellents conseils, lui recommande d'écrire surtout pour les voix et d'affiner le plus possible son goût en lisant et en exécutant les œuvres des meilleurs

maîtres, surtout en étudiant et en méditant Bach, Hændel, Mozart et Beethoven[1].

A Ch. Reinicke, il fait la remarque judicieuse qu'un compositeur à ses débuts est rarement original et que sa musique renferme toujours plus ou moins du *déjà entendu*. Le minerai, dit-il, a besoin de beaucoup de lavages avant que de devenir un pur métal[2].

A L. Meinardus, qui lui avait soumis une composition, il dit : « Vous devriez composer comme vous écrivez vos lettres, dans le même style, si facile, si plein de pensées et si rempli de bonne humeur naturelle[3]. »

Schumann porta sur Wagner des jugements qui ne sont pas toujours très flatteurs.

Dans une lettre du mois de janvier 1846, il parle de son illustre contemporain, et rapporte que Wagner lut à quelques amis le texte de *Lohengrin* qu'il projetait. On admira beaucoup l'ouvrage, et de ce jour Schumann abandonna l'idée qu'il avait de tirer un opéra du *Roi Arthur* ou de la *Table ronde* qui avaient trop de ressemblances avec le sujet de *Lohengrin*.

Après l'audition de *Tannhaüser*, opéra qu'il trouve remarquable, fort original et de beaucoup supérieur aux précédents ouvrages de Wagner, il

1. 4 août 1842.
2. 22 janvier 1846.
3. 28 décembre 1853.

ne manque cependant pas de signaler le « trivial » de certains passages : « Wagner, écrit-il à Dorn, a tout ce qu'il faut pour prendre une place prépondérante dans la musique de théâtre [1]. »

« N'est-il pas curieux, remarque Annie Patterson, de constater que sept ans plus tard il devait malmener la musique de l'auteur de *Lohengrin*? il la qualifie de « musique d'amateur, sans signification et d'un caractère rebutant » [2].

« Il déplore le goût artistique de l'époque et trouve étrange qu'on compare les chefs-d'œuvre de l'art dramatique allemand avec les productions wagnériennes. L'avenir décidera, dit-il dans une lettre à Van Bruyck [3]. Fort probablement, Schumann avait un ressentiment personnel pour parler de la sorte de son confrère [4]. »

« De telles critiques, dit Liszt, offrent un bel exemple d'esprit rigoureux, mais réellement bien intentionné. Confiant dans les destinées de l'art, Schumann se montre indulgent pour les artistes; des nuages où il plane il se plaît à descendre jusqu'à eux et à les visiter amicalement. Il pardonne beaucoup à ceux qui ont de hautes aspirations, il

1. Lettre à Dorn, 7 janvier 1846.
2. En 1853.
3. 8 mai 1853.
4. Annie Patterson, *Schumann*, p. 133.

encourage les efforts persévérants et les opinions honnêtes, il proteste toujours avec courage et indignation contre les intelligences d'élite qui ne se sacrifient pas uniquement à leur art. »

TABLE

DES ŒUVRES COMPLÈTES DE SCHUMANN

AVEC DÉSIGNATION

DU PREMIER ÉDITEUR ET DE L'ANNÉE DE L'APPARITION

Op. 1. Thème varié sur le nom d'Abegg, pour piano. Leipzig, Kistner, 1830.

— 2. Papillons, pour le piano seul. Leipzig, Kistner, 1829-1831.

— 3. Études pour piano, d'après les Caprices de Paganini. Leipzig, Hofmeister, 1832.

— 4. Intermezzi pour piano. Leipzig, Hofmeister, 1832.

— 5. Impromptu sur un thème de Clara Wieck. Leipzig, Hofmeister, 1833.

— 6. Danses *Davidsbündler*. Leipzig, R. Friese, 1837.

— 7. Toccata pour piano. Leipzig, Hofmeister, 1830 (1833).

— 8. Allegro pour piano. Leipzig, R. Friese, 1831.

— 9. Carnaval, scènes mignonnes composées pour le piano sur quatre notes. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1834-1835.

Op. 10. VI Études de concert pour piano composées d'après les Caprices de Paganini. Leipzig, Hofmeister, 1833.
— 11. Grande sonate pour piano. Leipzig, Kistner, 1835.
— 12. Fantaisies pour piano. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1837.
— 13. Études en forme de variations (XII Études symphoniques) pour le piano. Leipzig, S. Schuberth et C°, 1834.
— 14. Troisième grande sonate (Concerto sans orchestre) pour le piano. Leipzig, Schuberth, 1835-1836 (1853).
— 15. *Kinderscenen* (Scènes enfantines). Morceaux faciles pour piano. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1838.
— 16. Kreisleriana. Fantaisies pour piano. Leipzig, Heinze, 1838.
— 17. Fantaisie (*ut* majeur) pour piano. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1836.
— 18. Arabesques pour piano. Vienne, C. A. Spina, 1839.
— 19. *Blumenstück* (Bouquet de fleurs) pour piano. Vienne, C. A. Spina, 1839.
— 20. Humoresque pour piano. Vienne, C. A. Spina, 1839.
— 21. Novelettes pour piano. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1838.
— 22. Sonate n° 2 pour piano. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1835-1838.
— 23. *Nachtstücke* (Nocturnes) pour piano. Vienne, C. A. Spina, 1839.
— 24. *Liederkreis*, cycle de *lieder* de H. Heine pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1840.
— 25. Myrthes, pour chant et piano. Leipzig, Kistner, 1840.
— 26. *Faschingsschwank aus Wien* (Carnaval de Vienne) Fantaisies pour piano. Vienne, C. A. Spina, 1839.

Op. 27. *Lieder und Gesänge* (Lieder et poèmes chantés), pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, Whistling, 1840.

— 28. Trois Romances pour piano. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1839.

— 29. Trois Poèmes d'Em. Geibel, pour chant à plusieurs voix avec accompagnement de piano. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1840.

— 30. Trois Poèmes d'Em. Geibel pour une voix avec accompagnement de piano. Berlin, Bote et Bock, 1840.

— 31. Trois poèmes chantés (A. v. Chamisso). Leipzig, Schuberth et C°, 1840.

— 32. Quatre morceaux pour piano. Scherzo, Gigue, Romance et Petite Fugue. Leipzig, Schuberth et C°, 1838-1839.

— 33. Six chansons pour chœur d'hommes à quatre voix. Leipzig, Schuberth et C°, 1840.

— 34. Quatre duos pour soprano et ténor avec accompagnement de piano. Leipzig, C. A. Klemm, 1840.

— 35. Douze poésies de Justinus Kerner pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig. C. A. Klemm, 1840.

— 36. Six poèmes d'un peintre par Reinick pour soprano et ténor avec accompagnement de piano. Leipzig, Schuberth et C°, 1840.

— 37. Douze poèmes de Ruckert, *Liebesfrühling* (Printemps d'amour), pour chant et piano, par Robert et Clara Schumann. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1840. (Les numéros 2, 4 et 11 ont été composés par Clara Schumann, op. 12.)

— 38. Symphonie (n° 1 *si* bémol majeur) pour grand orchestre. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1841.

— 39. *Liederkreis* (Cycles de poèmes). Douze poésies de J. v. Eichendorff pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, G. Heinze, 1840.

— 40. Cinq poésies traduites du danois et du grec moderne, pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, Schuberth et C°.

Op. 41. Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1842.
— 42. *Frauenliebe und Leben* (La Vie et l'Amour d'une femme) (A. v. Chamisso) pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, Heinze, 1840.
— 43. Trois chansons à deux voix avec accompagnement de piano. Berlin, N. Simrock, 1840.
— 44. Quintette pour piano, deux violons, alto et violoncelle. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1842.
— 45. Romances et Ballades (cahier I) pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, Whistling, 1840.
— 46. Andante et Variations pour deux pianos. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1843.
— 47. Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle. Leipzig, Heinze, 1842.
— 48. *Dichterliebe* (L'Amour du poète, de H. Heine) pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, C. F. Peters, 1840.
— 49. Romances et Ballades (cahier II, voir op. 45). Leipzig, Heinze, 1840.
— 50. *Le Paradis et la Péri*. Poème tiré de *Lalla-Rookh* de Th. Moore pour soli, chœur et orchestre. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1843.
— 51. *Lieder und Gesänge* (Chants et Poèmes chantés) (cahier II, voir op. 27). Leipzig, Whistling, 1842.
— 52. Ouverture, scherzo et finale pour orchestre. Leipzig, Kistner, 1841.
— 53. Romances et Ballades (cahier III, voir op. 45). Leipzig, Whistling, 1840.
— 54. Concerto pour piano avec accompagnement d'orchestre. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1841 (série I) et 1845 (séries II et III).
— 55. Lieder de Rob.-Burns pour chœurs mixtes. Leipzig, Heinze, 1846.
— 56. Études pour le piano pédalier. Leipzig, Whistling, 1845.

Op. 57. Belsatzar. Ballade de Heine pour chant et piano. Leipzig, Em. Stoll, 1840.
— 58. Esquisses pour le piano pédalier. Leipzig, Kistner, 1845.
— 59. Quatre chants pour chœur mixte. Leipzig, G. Heinze, 1846.
— 60. Six Fugues sur le nom de Bach (*si* bémol, *la*, *ut*, *si*) pour orgue ou piano pédalier. Leipzig, Heinze, 1845.
— 61. IIe symphonie (*ut* majeur) pour grand orchestre. Leipzig, Whistling, 1845-1846.
— 62. Trois chants pour chœurs d'hommes. Leipzig, Whistling, 1847.
— 63. Trio (*ré* mineur) pour piano, violon et violoncelle. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1847.
— 64. Romances et Ballades (cahier IV, voir op. 45). Leipzig, Whistling, 1841 et 1847 (nos 1 et 2).
— 65. Ritournelle de Frédéric Rückert en forme de canon pour chœur d'hommes à quatre voix. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1847.
— 65. De la collection Charles Malherbe :
Trois chœurs d'hommes avec accompagnement de musique d'harmonie (*ad libitum*) :
Aux armes (Titus Ulrich).
Noir, rouge et or (K. Freiligrath).
Hymne à la Liberté (F. Furst, 1848).
— 66. *Bilder aus dem Osten* (tableaux d'Orient). Six impromptus pour piano à quatre mains. Leipzig, Kistner, 1848.
— 67. Romances et Ballades pour chœur (cahier I). Leipzig, Whistling, 1849.
— 68. Album pour la jeunesse, 40 morceaux pour piano. Leipzig, Schuberth et C°, 1848.
— 69. Romances pour voix de femme (cahier I) avec accompagnement de piano *ad libitum*. Bonn, N. Simrock, 1849.
— 70. Adagio et Allegro pour piano et cor (*ad libitum* violon ou violoncelle). Leipzig, Kistner, 1849.
— 71. *Adventlied* (chant pour l'Avent) de F. Rückert pour

soprano solo et chœur avec accompagnement d'orchestre. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1848.
Op. 72. Quatre fugues pour piano. Leipzig, Whistling, 1845.
— 73. Fantaisies pour piano et clarinette (*ad libitum* violon, violoncelle). Cassel, C. Luckhardt, 1849.
— 74. *Spanischen Liederspiel* (série de chants espagnols) pour une ou plusieurs voix, avec accompagnement de piano (soprano, contralto, ténor et basse). Leipzig, Kistner, 1849.
— 75. Romances et Ballades pour chœur (cahier II). Leipzig, Whistling, 1849.
— 76. Quatre marches pour piano. Leipzig, Whistling, 1849.
— 77. Chants et Chansons (cahier III). Leipzig, Whistling, 1840 (n° 144), 1850 (2, 3, 5).
— 78. Quatre duos pour soprano et ténor avec accompagnement de piano. Cassel, Luckhardt, 1849.
— 79. Album de chansons pour la jeunesse. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1849.
— 80. IIe trio (*fa* majeur) pour piano, violon et violoncelle. Leipzig, Schuberth, 1847.
— 81. *Geneviève*, opéra en 4 actes d'après Tieck et F. Hebbel. Leipzig, C. F. Peters, 1847-1848.
— 82. *Waldscenen* (scènes des bois). Neuf morceaux pour piano. Leipzig, Bartholf Senff, 1848-1849.
— 83. Trois chants pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, Schuberth, 1850.
— 84. *Beim Abschied zu singen* (chant d'adieu) (E. v. Feuchtersleben) pour chœur avec accompagnement de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors ou piano. Leipzig, Whistling, 1847.
— 85. Douze morceaux à quatre mains pour petits et grands enfants. Leipzig, Schuberth, 1849.
— 86. Morceaux de concert pour quatre cors et grand orchestre. Leipzig, Schuberth, 1849.
— 87. *Der Handschuh* (Le gant). Ballade de F. v. Schiller

pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, Whistling, 1850.

Op. 88. Morceaux de fantaisie pour piano, violon et violoncelle. Leipzig, Kistner, 1842.

— 89. Six chants de Wilfried von der Neun pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, Kistner, 1840.

— 90. Six poésies de Lenau et *Requiem* (poèmes catholiques anciens) pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, Kistner, 1850.

— 91. Romances pour voix de femmes (cahier II, voir op. 69). Bonn, N. Simrock, 1849.

— 92. Introduction et Allegro appassionato. Morceau de concert pour piano avec accompagnement d'orchestre. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1849.

— 93. Motets, *Verzweifle nicht* (Ne désespère pas) de Rückert, pour chœur double d'hommes avec accompagnement d'orgue (*ad libitum*). Leipzig, Whistling, 1849.

— 94. Trois romances pour hautbois, *ad libitum*, violon ou clarinette, avec accompagnement de piano. Bonn, N. Simrock, 1849.

— 95. Trois chants tirés des *Chants hébraïques* de Lord Byron pour chant avec accompagnement de harpe ou piano. Bonn, N. Simrock, 1849.

— 96. *Lieder und Gesänge* (Lieder et poèmes chantés) (cahier IV). Leipzig, Whistling, 1850.

— 97. IIIe symphonie (*mi* bémol majeur) pour grand orchestre. Bonn, N. Simrock, 1850.

— 98. Chants et *Requiem* pour *Mignon*, d'après *Wilhelm Meister* de Gœthe, 1re partie (op. 98^a^). Chanson de Mignon, du harpiste et de Philine pour chant et piano. IIe partie (op. 98^b^). *Requiem* pour *Mignon*, pour chœur, soli et orchestre. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1849.

— 99. *Bunte Blätter* (Feuilles variées). Quatorze morceaux pour piano. Elberfeld, F. W. Arnold, 1836, 1838, 1839, 1841, 1843, 1849.

— 100. Ouverture pour la *Fiancée de Messine*, de Schiller,

pour grand orchestre. Leipzig, C. F. Peters, 1850-1851.

Op. 101. *Minnespiel* (Jeu d'amour) tiré du *Liebesfrühling* (Printemps d'amour) de F. Rückert pour une ou plusieurs voix (soprano, contralto, ténor ou basse) avec accompagnement de piano. Leipzig, Whistling, 1849.

— 102. Cinq morceaux (Airs populaires) pour violoncelle (*ad libitum* violon) et piano. Cassel, Luckhardt, 1849.

— 103. *Mädchenlieder*. Chansons de jeunes filles de E. Kulmann pour deux voix de soprano (ou soprano et contralto) avec accompagnement de piano. Leipzig, Kistner, 1851.

— 104. Sept chansons de E. Kulmann pour chant et piano. Leipzig, Kistner, 1851.

— 105. Sonate (*la* mineur) pour piano et violon. Leipzig, Hofmeister, 1851.

— 106. *Schöne Hedwig* (La Belle Hedwige). Ballade de Hebbel pour être déclamée avec accompagnement de piano. Leipzig, Bartholf Senff, 1849.

— 107. Six chants pour chant et piano. Cassel, Luckhardt, 1851-1852.

— 108. Nocturne de F. Hebbel pour chœur et orchestre. Bonn, N. Simrock, 1849.

— 109. Scènes de bal. Neuf morceaux caractéristiques pour piano à quatre mains. Leipzig, Schuberth, 1851.

— 110. IIIe Trio (*sol* mineur) pour piano, violon et violoncelle. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1851.

— 111. Trois morceaux de Fantaisie pour piano. Leipzig, C. F. Peters, 1851.

— 112. *Der Rose Pilgerfahrt* (Le Pèlerinage de la Rose). Conte d'après un poème de Moritz Horn pour soli, chœur et orchestre. Leipzig, Kistner, 1851.

— 113. *Märchenbilder* (Contes illustrés). Quatre morceaux pour piano, alto (violon *ad libitum*). Cassel, Luckhardt, 1851.

Op. 114. Trois chansons pour trois voix de femmes avec accompagnement de piano. Bonn, N. Simrock, 1853.

— 115. *Manfred.* Poème dramatique en trois parties. Leipzig. Breitkopf et Härtel, 1848-1849.

— 116. *Le Fils du Roi.* Ballade de L. Uhland pour soli, chœur et orchestre. Leipzig, Whistling, 1851.

— 117. Quatre chansons de Hussards (Lenau) pour baryton avec accompagnement de piano. Leipzig, Senff, 1851.

— 118. Trois sonates pour piano (*sol*, *ré* et *ut* majeur) pour la jeunesse. Leipzig, Schuberth, 1853.

— 119. Trois poésies de S. Pfarrius (chansons des bois) pour chant et piano. Leipzig, Schuberth, 1851.

— 120. IVe symphonie (*ré* mineur) pour grand orchestre. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1841 (transcr. 1851).

— 121. IIe grande sonate pour piano et violon (*ré* mineur). Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1851.

— 122. 1) Ballade de *Haideknabe* (L'Enfant de la lande) (Hebbel).

2) *Die Flüchtlinge* (Les Fuyards) (Shelley) pour être déclamés avec accompagnement de piano. Leipzig, Senff, 1852.

— 123. Ouverture solennelle avec chant, sur le *Rheinweinlied* (La Chanson du vin du Rhin) pour orchestre et chœur. Bonn, N. Simrock, 1853.

— 124. Feuilles d'album, vingt morceaux pour piano. Elberfeld, F. W. Arnold, 1832-1845.

— 125. Cinq chansons joyeuses pour chant et piano. Leipzig, Schuberth, 1851.

— 126. Sept morceaux pour piano en forme de petites fugues. Elberfeld, F. W. Arnold, 1853.

— 127. Chants et Chansons de Kerner, Heine, Strachwitz et Shakespeare pour chant et piano. Leipzig, Heinze, 1850-1851.

— 128. Ouverture pour *Jules César*, de Shakespeare, pour grand orchestre. Brunswick, Littolff, 1851.

— 129. Concerto (*la* mineur) pour violoncelle avec

accompagnement d'orchestre. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1850.
Op. 130. Bal d'enfants. Six morceaux faciles pour piano à quatre mains. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1853.
— 131. Fantaisie pour violon avec accompagnement d'orchestre ou piano. Leipzig, Kistner, 1853.
— 132. *Märchenerzählungen* (Récits et contes), quatre morceaux pour clarinette, violon (*ad libitum*), alto et piano. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1853.
— 133. *Gesänge der Frühe* (Chants du matin), cinq morceaux pour piano. Elberfeld, Arnold, 1853.
— 134. Allegro de concert avec introduction pour piano avec accompagnement d'orchestre. Leipzig, Senff, 1853.
— 135. Poésies de la reine Marie Stuart. Leipzig, C. F. W. Siegel, 1852.
— 136. Ouverture pour *Hermann et Dorothée*, de Gœthe. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1851.
— 137. *Jagdlieder* (Chansons de chasse) (H. Laub), cinq chants pour chœur d'hommes à quatre voix. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1849.
— 138. Chansons d'amour espagnoles pour une ou plusieurs voix (soprano, contralto, ténor et basse) avec accompagnement de piano à quatre mains. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1849.
— 139. *Des Sängers Fluch* (La Malédiction du Chanteur), Ballade de Uhland-Pohl pour soli, chœur et orchestre. Elberfeld, Arnold, 1852.
— 140. *Vom Pagen und der Königstochter* (Où il est question du Page et de la Fille du Roi). Quatre ballades de Geibel, pour soli, chœur et orchestre. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1852.
— 141. Quatre chants pour doubles chœurs. Leipzig, Kistner, 1849.
— 142. Quatre chants pour une voix avec accompagnement de piano. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1852.

Op. 143. *Das Glück von Edenhall* (Le Destin d'Edenhall), Ballade de Uhland-Hasenclever pour voix d'hommes, soli, chœur et orchestre. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1853.

— 144. Chanson du nouvel an de Fr. Rückert pour chœur avec orchestre. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1849.

— 145. Romances et Ballades pour chœur (cahier III). Elberfeld, Arnold, 1849.

— 146. Romances et Ballades (cahier IV). Elberfeld, Arnold, 1849.

— 147. Messe pour chœur à quatre voix avec accompagnement d'orchestre. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1852.

— 148. *Requiem* pour chœur et orchestre. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1852.

ŒUVRES SANS NUMÉRO D'ORDRE

1. Scène du *Faust* de Gœthe pour soli, chœur et orchestre, Leipzig, Peters, 1844, 1848, 1849, 1850, 1853.
2. Le Rhin allemand (Nic. Becker) pour une voix et chœur avec accompagnement de piano. Leipzig, Schuberth, 1840.
3. Chanson de soldats pour une voix avec accompagnement de piano.
4. Scherzo et Presto pour piano.
5. Canon sur des vers dédiés à Alexis.
6. Accompagnement de piano pour les six sonates pour violon de J. S. Bach, 1853.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

I

Les parents de Schumann. — Sa naissance. — Son enfance. — Ses premiers essais musicaux. — Son goût pour la littérature. — Son admiration pour Jean-Paul. — Ses premières lettres. — Son amitié pour Flechsig. — Nanny et Liddy. 1

II

Voyage à Bayreuth. — Amitié de Schumann pour Rosen. — Séjour à Leipzig. — Lettres à sa mère. — Connaissance de Wieck. — Clara Wieck. — La mort de Schubert. — Jean Sébastien Bach. 1

III

De Leipzig à Heidelberg. — Voyage en diligence. — Francfort-sur-le-Mein. — Une soirée à Francfort. — Stratagème de Schumann, pour satisfaire son désir de jouer du piano. — Cappelen. — Mayence. — Coblentz. — Arrivée à Heidelberg. 26

IV

Heidelberg. — Thibaut et Mittermayer. — Voyage en Italie. — Les Sept Chapitres de Schumann. — Venise. —

Pages.

Milan. — La Suisse. — Son arrivée à Coire. — Le lac de Constance. — Son arrivée à Augsbourg. — Sa visite au docteur de Kürrer. — Retour à Heidelberg. 31

V

Un antre de poète. — Maurice Semmel et Gisbert Rosen. — Embarras d'argent. — Agréable existence à Heidelberg. — Concert de la Philharmonique. — Succès de Schumann. — Lettre à son frère Jules. — Les *Papillons*. — *Variations sur le nom d'Abegg*. — Sa décision de devenir un homme de loi 45

VI

Prolongation du séjour à Heidelberg. — Concert de Francfort. — Paganini. — Lettres. — Réflexions. — Sa détermination de se consacrer uniquement à la musique. — Départ de Heidelberg. — Retour à Leipzig. 53

VII

Sa visite à Wieck. — Sa vie misérable à Leipzig. — Ses études de piano. — Rudel rend ses comptes de tutelle. — Le choléra. — Projets de voyage. — Conséquences fâcheuses de l'invention de Robert. — Ses études d'harmonie et de contrepoint avec Henri Dorn. — La vie musicale à Leipzig 64

VIII

Vie de Schumann à Leipzig. — Son intention de se fixer à Weimar. — Une lettre de Hummel. — Etudes de contrepoint. — Une visite au docteur Kühl. — Un traitement énergique. — Lettre à sa mère. 77

IX

Voyage à Zwickau. — Concert du 18 novembre. — La Symphonie en *sol* mineur. — Retour à Leipzig. — La nouvelle demeure de Schumann. — Sa maladie. — Louis Schunke. — Mme Henriette Voigt. — Le Kaffeebaum. — Fondation de la *Neue Zeitschrift für Musik*. — La Société des *Davidsbündler*. — Schumann critique 83

Pages.

X

Les amis de Schumann. — Louis Schunke. — Lettres à sa mère. — Ernestine de Fricken. — Lettres à Mme Henriette Voigt. — Schumann fiancé. — Rupture. — Mort de Schunke. — Mendelssohn à Leipzig. — Concert du Gewandhaus. — Schumann et Mendelssohn 96

XI

Lettres à Clara Wieck. — Une demande en mariage. — Refus de Frédéric Wieck. — Mort de Mme Schumann. . 107

XII

Miss Laidlaw. — Sa visite à Schumann. — Une excursion à Rosenthal. — Soupers à l'Hôtel de Bavière. — Demande en mariage. — Refus de Frédéric Wieck. — Projet d'un mariage à Vienne. — Lettres de Schumann à Clara Wieck 113

XIII

Schumann à Prague. — Lettres à Clara. — Vienne. — Un pèlerinage au cimetière de Wœhring. — Visite à Ferdinand Schubert. — Déceptions. — Œuvres composées à Vienne. — Retour à Leipzig. 126

XIV

Mort de Mme Henriette Voigt. — Souvenirs à une amie. — Lettres à Clara. — Frèdéric Wieck refuse son consentement. — Schumann s'adresse aux tribunaux. — Décision de la Cour d'appel royale de Leipzig. — Un cadeau de noces. — Mariage de Schumann et de Clara Wieck . 134

XV

Premières années de mariage. — Les *Lieder*. — Musique de chambre. — Le Quintette. — Variations pour deux pianos. — *Le Paradis et la Péri*. — Un gros succès. — Schumann et Mendelssohn. — Schumann professeur. . 147

Pages.

XVI

Frédéric Wieck se réconcilie avec ses enfants. — Excursion en Bohême. — Voyage de Russie. — Projets de voyage en Angleterre. — *Faust*. — Grave maladie. — Schumann quitte Leipzig pour se fixer à Dresde. — Schumann et Wagner. — Etudes du style contrapuntal. — Le Concerto en *la* mineur et la Symphonie en *ut* majeur. — Diverses compositions 162

XVII

Schumann conçoit le projet d'écrire un opéra. — Ses lectures. — Sa correspondance. — Il fixe son choix sur la légende de sainte Geneviève. — Difficultés qu'il éprouve pour arriver à faire jouer son œuvre. — Causes de l'insuccès de *Geneviève*. — Critiques de l'ouvrage. — *Manfred*. — Diverses compositions 173

XVIII

Les chœurs de *Faust* : auditions à Dresde, à Leipzig, à Weimar. — Apogée de la carrière artistique du maître. — Schumann succède à Ferdinand Hiller. — Son départ pour Düsseldorf. — Sa vie dans cette nouvelle résidence. — Ouverture de la *Fiancée de Messine*. — *Hermann et Dorothée*. — *Le Pèlerinage de la Rose*. — Voyage en Suisse. — Schumann préside à Anvers un concours de sociétés chorales 189

XIX

La musique religieuse. — Schumann conçoit le projet d'écrire un oratorio sur la Réforme. — Le *Requiem* et la *Messe*. — Le déclin d'une carrière. — Dernières compositions. — Voyage à Leipzig. — Tournée triomphale en Hollande. — Le festival de Düsseldorf. — Johannès Brahms et Albert Dietrich. — Folie et crise finale. — Schumann à Endenich. — Ses dernières années. — Sa mort 205

Pages.

XX

Les pièces pour piano. — Les pièces romantiques. — Les trois grandes Sonates 220

XXI

Les *Lieder*. — Quelques mots sur l'histoire du *Lied*. — Herder et Gœthe. — La poésie populaire en Allemagne. — Henri Heine. — Uhland. — Robert Reinick. — Geibel. — Rückert. — Schlegel. — De Chamisso. — Fishendorff. — Schiller. — Les *Lieder* de Schumann 287

XXII

La Symphonie en *si* bémol. — La Symphonie en *ut* majeur. — La Symphonie en *mi* bémol. — La Symphonie en *ré* mineur 307

XXIII

Considérations sur *Manfred*. — La musique de *Faust*. — La scène du Jardin. — Marguerite devant la *Mater Dolorosa*. — La scène de l'Eglise : le *Dies Iræ*. — Le *Second Faust*. — Les Chœurs mystiques. — L'Eternel Féminin. — L'ouverture de *Faust*. — Réflexions 328

XXIV

Schumann critique. — Les *Huguenots*. — Le *Prophète*. — Berlioz et la *Symphonie fantastique*. — Rossini. — Henri Herz. — Mendelssohn. — Chopin. — Les valses de Chopin. Liszt. — Schubert. — Brahms. — Richard Wagner. — Considérations générales. — Les *Conseils aux musiciens*. 363

Paris. — L. MARETHEUX, imprimeur, 1, rue Cassette. — 10415.